



Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012).

Marian Gonzalez del Valle del Valle

► To cite this version:

Marian Gonzalez del Valle del Valle. Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012).. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. NNT : 2013NICE2032 . tel-00966697

HAL Id: tel-00966697

<https://theses.hal.science/tel-00966697>

Submitted on 27 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS
FACULTE DES LETTRES, ARTS et SCIENCES HUMAINES
Ecole Doctorale « Lettres, Sciences Humaines et Sociales »

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS

Discipline Arts : Danse

présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2013

par

Marian del Valle

(María de los Ángeles González del Valle Fernández)

Titre :

**Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara
Manzetti et Marian del Valle
(janvier 2009 - décembre 2012).**

Thèse dirigée par Marina Nordera et codirigée par José Antonio Sanchez

Jury :

Philippe Guisgand : Professeur en Danse, Université de Lille 3, Arts et Culture

Sophie Klimis : Professeure de Philosophie, Université Saint Louis, Bruxelles

Hélène Marquié : Professeure en Etudes de genre, Université Paris 8, Centre d'études
féminines et études de genre

Marina Nordera : Professeure en Danse, Université Nice Sophia
Antipolis, UFR LASH

José Antonio Sanchez : Catedrático de Historia del Arte , Universidad de Castilla-La
Mancha, Facultad de Bellas Artes

Jean-Pierre Triffaux : Professeur en Etudes Théâtrales, Université Nice Sophia
Antipolis, UFR LASH

**Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler,
Barbara Manzetti et Marian del Valle
(janvier 2009 - décembre 2012).**

Discipline

Arts, mention Danse

Intitulé et adresse de l'U. F. R. ou du laboratoire

C.T. E. L, section IV

Mots-clefs

Recherche en danse, processus créatifs, Barbara Manzetti, Monica Klingler, Marian del Valle, danse contemporaine expérimentale, performance-art, études féministes, sujets nomades, pratiques d'écriture en danse, formes en devenir.

Résumé

Ce projet de recherche en danse est né du désir et du besoin de questionner ma propre pratique artistique en danse contemporaine, en la mettant en perspective et en conversation avec celle de deux autres artistes chorégraphes, Monica Klingler et Barbara Manzetti. L'étude de ces (nos) pratiques, que j'ai qualifiées de «mineures» (au sens deleuzien) a été réalisée en les approchant par le «milieu», dans leur devenir, en les «accompagnant» pendant une période délimitée, celle de la durée de la thèse.

Les questions qui dynamisent la recherche concernent les notions de présent et de vivant, contenues dans le terme «processus» : comment rendre compte de processus créatifs au moment même de leur surgissement? Comment se positionner pour pouvoir les décrire, les analyser?

Une autre question explorée à travers différentes pratiques d'écriture, dont la thèse, est celle du rôle de l'écriture dans un projet de danse. Quelles pratiques d'écriture mettre en place pour accompagner la danse, pour la penser et pour la partager à travers le langage?

L'analyse des démarches artistiques des trois artistes étudiées a été réalisée à l'aide de concepts issus de théories féministes. Elle s'appuie sur la notion de «hors de soi», du choix d'exacerber la vulnérabilité (Judith Butler) ; sur le positionnement des artistes comme des sujets non unitaires, des «sujets nomades» et en devenir (Rosi Braidotti) ; sur la mise en mouvement de formes fluides, changeantes et non réductibles à une œuvre, à l'«un» (Luce Irigaray).

La recherche, considérée comme un «processus de danse», a donné forme à différents projets artistiques, *Materia Viva*, *Figuras*, *Avec le masque*, ainsi qu'à l'écriture de la thèse.

**To accompany the creative processes of Monica Klingler,
Barbara Manzetti and Marian del Valle
(January 2009 – December 2012).**

Keywords

Dance research, creative processes, Barbara Manzetti, Monica Klingler, Marian del Valle, experimental contemporary dance, performance art, women's studies, nomadic subjects, writing dance practices, forms in the process of becoming

Abstract

The desire and need to question my own artistic work in contemporary dance has led to this project in dance research. To do so, my own practice had to be put into perspective and into conversation with the practices of two other artists, Monica Klingler and Barbara Manzetti. These (our) practices, which I qualify as «minor» (according to Deleuze), were studied in midst, in their process of becoming, and were «accompanied» during the limited lapse of time of this research project.

The main questions arise from the notions of the present and liveliness which are contained in the word «process». How could a creative process be described at the very moment of its emergence? What stance must one take in order to analyse these creative processes?

Another main question deals with writing practices. Which is the part of writing in a dance project? Which writing practices should we set up to accompany the dance, to reflect upon it and to share it through language?

I have analyzed the artistic approach of the three artists using some concepts taken from feminist theories : «out of oneself», exacerbating the vulnerability (Judith Butler) ; the positioning of artists as non-unitary subjects, «nomadic subjects», and subjects in the process of becoming (Rosi Braidotti) ; and how the artist sets fluid and changing forms in motion, which cannot be reduced to «one» single work (Luce Irigaray).

The research project, considered as a «dance process», has given birth to different artistic projects, such as *Materia Viva*, *Figuras*, *Avec le masque*, along with the writing of the thesis.

Pour ces femmes extraordinaires, «en devenir» constant, qui stimulent et
soutiennent ma recherche :

ma fille Yara, ma mère Virginia, mes sœurs Cristina, Maria José et
Carmen ; mes très chères amies Barbara, Monica, Sophie ; les professeures
et les collègues du RITM (devenu C.T.E.L, section IV) Marina, Joëlle,
Mahalia, Frederica, Marie, Claire, Ga-Young, Camille, Karen, Liselotte,
Clara, Adeline G., Margarita, Adeline M., Alessandra, Dora, Giovanna,
Bianca

Je remercie vivement et de tout mon cœur :

ma directrice de thèse Marina Nordera pour sa façon stimulante, sensible et intelligente d'accompagner cette recherche

mon codirecteur de thèse José Antonio Sanchez pour son soutien et son aide indispensables

mes très chères amies Barbara et Monica, pour leur disponibilité et la richesse de notre amitié toujours renouvelée

mes très cher(e)s collègues et les professeur(e)s des laboratoires du RITM (devenu C.T.E.L, section IV) à l'Université Nice Sophia Antipolis (Marina, Joëlle, Mahalia, Frederica, Claire, Clara, Mattia, Ga-Young, Camille, Marie, Lieselotte, Karen, Bianca, Giovanna, Adeline G., Dora, Alessandra et Adeline M. ; du CEAC à l'Université de Lille 3 (Philippe, Claire, Marion) ; et du CAP à l'Université Saint Louis à Bruxelles (Sophie, Isabelle, Dorothy) pour la qualité de nos échanges enthousiastes et nourrissants

les étudiants de Lille 3 qui m'ont beaucoup appris

Sophie Klimis, pour le partage intense et pour la proximité chaleureuse

Eva Soriano pour ses belles photos et notre amitié retrouvée

Adeline García pour ses corrections efficaces et minutieuses

tous les professeurs de danse, arts martiaux, yoga, méditation et de l'université qui m'ont transmis leurs savoirs avec enthousiasme et générosité (Madeleine Renaud, Yves Flon, Masato Matsuura, Cecile Bove, Marie-Cecile Forget, Elsa Galle-Dehennin, Marc Dominicy, etc.)

Luis, pour la qualité et calidez de son écoute

SOMMAIRE

Notes d'introduction	4
Recherche, processus, présent	14
Projet d'une recherche	15
Dispositif méthodologique	23
L'étude des processus créatifs en cours de Barbara Manzetti et de Monica Klingler	35
La mise en mouvement et l'étude de mes propres propositions artistiques	39
Barbara, Monica et Marian	42
Accompagner le processus de recherche de Barbara Manzetti	44
Des échanges avec Monica Klingler	70
Le processus créatif de <i>Materia Viva</i>	112
De <i>Materia Viva</i> à <i>Figuras</i>	172
<i>Avec le masque</i>	190
<i>En tant que femmes</i>	202
Contradictions et difficultés	205
Philosophes féministes et institution philosophique	210
Un «féminisme d'action»	223
Le «travail d'autocréation»	229
Des sujets incarnés	231
Sujets en devenir, formes ouvertes, en processus	256
Questionner la verticalité	291
Sujets en dissolution	303
Notes de conclusion	312
Bibliographie	324
Table des matières	342
Annexes	

**Accompagner les
processus créatifs de
Barbara Manzetti,
Monica Klingler
et Marian del Valle
(de 2009 à 2012)**

Notes d'introduction

Une recherche «en», «avec» et «sur» la danse

Ce travail se situe dans le cadre d'une recherche «en», «avec» et «sur» la danse. La danse est ici l'ensemble d'expériences réunies, décrites et étudiées. Certaines de ces expériences ont déclenché des projets artistiques ; d'autres ont engagé des mouvements (simultanés, parallèles ou entremêlés) visant à cristalliser et à prendre la forme d'une recherche universitaire : une thèse de doctorat en art, danse.

Pour réaliser ce travail, j'ai dû adopter différentes perspectives et positions, tout en cherchant à créer un cadre, une forme possible (artistique et universitaire) permettant leur cohabitation, leur enrichissement et élargissement mutuel.

Les différentes prépositions utilisées («en», «avec», «sur») indiquent le type de relation entretenue avec l'objet d'étude. Ces relations dépendent de la position adoptée (en tant que chercheure-artiste, en tant que femme, etc.), ainsi que de la perspective choisie.

Les perspectives entre lesquelles j'ai voyagé, et parmi lesquelles je me suis déplacée, étaient : la vue du dedans, de l'intérieur, engagée «dans» une démarche artistique ; la vision rapprochée, «à côté», en étant tout près, «avec», en accompagnant deux autres artistes, Barbara Manzetti et de Monica Klingler, chacune impliquée dans son propre projet artistique ; une vue plus à distance, «sur», en regardant l'ensemble des expériences sans tenter de les surplomber.

C'est en m'appuyant sur mon propre projet (artistique et universitaire), que je me suis rapprochée des processus créatifs de Barbara et Monica. Cette proximité m'a permis d'assister de près à l'émergence et à la transformation de leurs différents projets.

L'accompagnement s'est fait à travers de longues conversations, dans lesquelles nous avons engagé nos présences physiques, nos voix, ainsi que nos écritures. Parfois, j'ai été tellement proche que je suis entrée dans leurs projets, ainsi qu'elles dans les miens.

M'éloigner de ces processus, à d'autres moments, m'a permis de rencontrer et d'entrer en conversation avec d'autres voix (celles de chercheur(e)s, collègues, théoricien(ne)s, etc.). A l'aide de ces autres voix (de leurs textes, livres et conversations), j'ai tenté de comprendre ce que Barbara et Monica faisaient (comment et pourquoi), ce que je faisais, ce que nous faisions.

Le passage d'une perspective à une autre est très complexe. Là où il semblait qu'une distance était possible (avec les objets d'étude), il apparaissait, dans un autre endroit, une nouvelle proximité, une autre sorte de «avec», de nouvelles conversations, cette fois-ci, avec les autres chercheur(e)s et théoricien(ne)s.

Différentes pratiques de la danse

L'écriture de la thèse, la recherche (universitaire et artistique), ont été le résultat de nombreuses expériences engageant la danse. Le rapport, très charnel et intime, entre les pratiques du corps et du langage, a été possible grâce à la souplesse des articulations (jeunes et en pleine croissance) entre pratique et théorie, deux approches que mes mots séparent pour tenter de les rapprocher ensuite.

Pour échapper à cette séparation dualiste, je devrais plutôt dire que ce ne sont pas deux approches différentes qu'il faut articuler, mais qu'il s'agit d'une seule approche complexe. La pratique d'une réflexion-incarnée qui s'appuie sur une expérience sensible et réfléchie du corps, des corps (incluant celui de l'écriture).

Pour ce mode particulier de pratique, des qualités ont été sollicitées, développées et entretenues : la souplesse, apprendre à se mouvoir dans l'instable de l'instant, travailler dans et grâce au déséquilibre, entretenir la dynamique nomade, être perméable aux matières, inventer et réfléchir tout en «touchant terre», être constamment en contact avec son propre corps et simultanément avec les autres corps.

Le contexte propice, un cadre approprié

J'ai trouvé dans un département d'art et, à l'intérieur de celui-ci, dans la section danse, le contexte propice et la liberté nécessaire pour développer cette recherche. Ce contexte a été favorable grâce au fait que la danse, étant un nouveau champ d'études, n'est pas une discipline rigidifiée par des normes, et qu'elle s'inscrit dans l'héritage de la théorie critique, du post structuralisme et du post positivisme.

Ce travail a été conçu comme un échange et réalisé en conversation. Cet échange et ces conversations ont été faites avec la meilleure des compagnies : les artistes Barbara et Monica ; ma directrice de thèse Marina Nordera et mon codirecteur José Antonio Sanchez ; mes collègues du RITM (devenu CTTEL, axe IV) de l'Université Nice

Sophia Antipolis; mes collègues du CEAC à l'Université de Lille 3, et ceux du CAP à l'Université Saint Louis à Bruxelles.

Des enjeux

Les enjeux principaux de la recherche étaient : étudier des pratiques «mineures» et contemporaines de danse (occidentale et savante) en les approchant en processus (par le milieu) ; faire une étude *in vivo* de ces pratiques, les abordant dans leur émergence et à travers leurs transformations.

Ce que je voulais étudier ce n'était pas une entité abstraite, «des pratiques contemporaines de la danse», mais des pratiques très concrètes : mes propres pratiques chorégraphiques, questionnées par celles d'autres artistes. Il s'agissait de surprendre la danse en pleine naissance; d'accompagner et de suivre, simultanément le processus créatif de deux autres artistes et amies, Barbara et Monica, d'interroger mon propre travail au travers d'un dialogue, d'une conversation, avec le leur.

In vivo

Me confronter au présent et faire une recherche *in vivo* étaient une exigence et une nécessité fondamentales pour ce travail. Un mélange de défi et de plaisir me poussaient à affronter courageusement, et aussi avec quelques défaillances, la multiplicité de questions méthodologiques que cela impliquait : travailler avec un corpus en cours et ouvert, assumer l'absence de distance (ni physique, ni affective, ni temporelle).

L'étude de ces trois processus concrets, ceux de deux artistes et le mien, devait se faire dans une période délimitée dans le temps, celle coïncidant avec les quatre années de ma recherche (2009-2012¹).

Le fragment

Chaque processus a provoqué et donné lieu à une multiplicité d'expériences. N'ayant ni le désir, ni la prétention de saisir la totalité, et ne voulant pas traiter chaque processus comme un objet (sujet) unitaire, j'ai fait le choix méthodologique de ne pas être

¹ En écrivant ces dates, je pense aux dates écrites sur les tombes, indiquant la durée d'une vie, cela me glace. Le vivant encadré, délimité par un début et une fin, perd sa vivacité, ses possibles, son devenir est immobilisé, figé.

exhaustive et de me limiter à étudier quelques fragments de cet ensemble riche et complexe.

De chacun de ces processus, j'ai cherché un moment précis à mettre en évidence, où me semblait être visible un aspect particulièrement significatif du travail de chacune des artistes. Les fragments choisis (une pièce, un projet, une image ou une photo) ont été décrits et analysés.

Rendre compte des projets par le langage

Pour rendre compte des différents projets, j'ai fait le choix d'éviter la vidéo, ne m'appuyant sur aucun document filmé. Au lieu d'utiliser des images en mouvement pour rendre une vue précise sur ces pratiques, j'ai exploré les richesses possibles du langage écrit, des mots, en m'appuyant parfois sur des photos. J'ai cherché à rendre le mouvement de ces démarches et de certains de ces fragments, à l'aide d'une écriture dynamique et vivante (qui puisse intégrer une multiplicité de corps, de voix, de temps, de positions).

Différentes vues

Pour compléter cette vue plus rapprochée, celle de quelqu'un qui marche à côté (qui voit des fragments, des moments concrets), ou celle de quelqu'un qui s'arrête sur un détail (une image ou photo), j'ai proposé également une vue plus générale. Je me suis penchée sur les intentions qui animaient et motivaient ces démarches, en cherchant à les expliciter.

Écriture et mise en page de la thèse

La mise en page de la thèse a été un aspect important dans l'écriture de ce travail. Je voulais donner de l'espace au texte pour pouvoir créer et faire cohabiter plusieurs rythmes. La même motivation m'a amenée à employer différents types et tailles de police. Il me semblait nécessaire d'intégrer dans le texte et de donner à sentir au lecteur le temps, l'espace, ainsi que la respiration du texte, des aspects qui font partie d'une expérience de danse.

J'éprouvais également la nécessité d'éviter toute possible hiérarchisation des éléments contenus dans le texte, d'atténuer ou supprimer de possibles séparations ou différences entre des moments plus forts, plus importants, ou plus faibles que d'autres.

La structuration du texte a été faite sans numérotation hiérarchique de chapitres, ou sous-chapitres. Les divisions ont été créées en changeant de taille de police, en utilisant des blancs, et au moyen d'espaces.

Le texte est divisé en trois grandes parties. Celles-ci se différencient les unes des autres par le type de contenus. Elles sont, par ordre d'apparition dans le texte: recherche, processus, présent ; Barbara, Monica et Marian ; *en tant que femmes*.

«Recherche, processus, présent» renvoie aux questions méthodologiques apparues au cours de la recherche et expose les choix qui ont été faits pour y répondre.

La partie centrale, «Barbara, Monica et Marian», questionne, met en pratique et, à l'épreuve, les outils méthodologiques choisis, en proposant une description de moments et de détails précis extraits des processus étudiés.

En tant que femmes, contient une lecture et une analyse de l'ensemble des trois démarches. Cette lecture part d'une position, *en tant que femmes*, et s'appuie sur des concepts et théories féministes.

L'ordre choisi pour disposer ces trois parties dans le texte est lié à la chronologie. La troisième partie a été la dernière à être écrite. Les deux premières, plus mélangées dans le temps, ont été disposées dans cet ordre car l'une permet d'introduire et de conduire à l'autre.

Singularités des pratiques

Une singularité des pratiques de la danse ici étudiées, c'est qu'elles ne peuvent pas être isolées ni contenues dans un seul objet (comme le serait une œuvre), qu'elles ne peuvent pas être arrachées du (des) corps qui les porte(nt), non plus des spectateurs qui les regardent (ou qui les ont regardées), de leur mémoire (ni de leur corps). Ces danses se font avec les autres, elles laissent des traces, (elles les portent aussi), mais elles ne peuvent pas être réduites, non plus, à des traces.

La danse, utilisée ici comme moyen d'expression artistique, devient une expérience très complexe, engageant toute une communauté. Expérience multiple et impossible à contenir dans une seule forme ou objet.

Chaque processus a provoqué et donné lieu à un ensemble complexe de pratiques prenant, empruntant (se diluant dans) différents supports et corps (celui de la danseuse, celui du spectateur, un livre, un film, une performance, une thèse, etc.).

En conversations

J'ai souhaité porter un regard critique sur mon propre travail artistique, non pour faire le point, mais pour y trouver des lignes de fuite. Les conversations m'ont toujours aidée, voir forcée, à me déterritorialiser. Elles m'ouvrent et m'offrent des espaces plus larges que ceux où j'ai tendance à m'enfermer.

Me déplacer pour accompagner le travail de Barbara Manzetti et celui de Monica Klingler, ainsi que pour écrire la thèse, allait me permettre de converser avec leur travail, et à travers ces conversations, trouver des espaces de dialogue avec mon propre travail pour le questionner.

Dans cet espace, élargi et peuplé par des échanges et des conversations, ont pris forme mes propositions tant artistiques que méthodologiques. En conversant de vive voix, de vif corps, mais aussi de vive lecture et de vive correspondance écrite, ont surgi : les questions servant à approcher les différents processus ; les outils à tester permettant d'y répondre ; l'écriture donnant une nouvelle forme à toutes ces expériences. Et encore de nouvelles interrogations.

Prendre la parole en tant que danseuse

Rarement les porteurs de la danse, ceux qui la transportent dans leur corps, les danseurs et danseuses, prennent la parole et la mettent au service de leurs propres questions. Peur, peut être, de l'autorité des mots, de ces mots qui se détachent des doigts et se déposent dans un corps autonome, qui ne bouge pas. Et pourtant, les danseurs pourraient apporter, non seulement un autre regard, d'autres questions, mais également d'autres manières et méthodes de poser des questions, de construire l'écriture, d'agencer les mots.

C'est aussi en tant que danseuse que j'écris cette thèse, avec les questions et outils qui viennent de mon expérience de danseuse, avec également mes manques.

*«Placer» la danse dans un nouveau corps, c'est à la fois altérer et
préserver la continuité de la danse¹.*

¹ P. Phelan, «L'engagement du corps», in revue *Mouvement. L'indisciplinaire des arts vivants* (n° 41, octobre-décembre 2006), p. 44.

**recherche, processus,
présent**

Projet d'une recherche

Cielo Vivo

Yo no podré quejarme
si no encontré lo que buscaba.
Cerca de las piedras sin jugo y los insectos vacíos
no veré el duelo del sol con las criaturas en carne viva².

Ce mystérieux poème de Federico García Lorca a été le déclencheur principal de ma recherche. Dans ces quatre premiers vers du long poème, il est question d'une plainte que le poète s'interdit d'exprimer, d'une recherche non aboutie et des possibles causes de cet échec. L'objet de la recherche, ainsi que la cause de son non aboutissement, sont suggérés dans les troisième et quatrième vers au moyen de deux puissantes métaphores. Le poète met en opposition le vivant et l'inerte. Le premier est caractérisé par l'action, «le duel» entre deux lutteurs inégaux «le soleil avec les créatures qui ont la chair à vif». L'attribut principal des ces êtres créés (créatures) est d'avoir «la chair vive³», ce qui les caractérise comme étant vivants, vulnérables, perméables. A l'opposé, se trouvent «les pierres» et «les insectes», eux présentés comme deux contenants n'ayant rien à l'intérieur : les pierres sont «sans suc» et les insectes sont «vides».

La recherche à laquelle invite le poète est celle d'un objet vivant, qu'il faut aller chercher dans un «terrain» favorable à la vie.

Dans la suite du poème, le poète-chercheur se donne comme projet de poursuivre sa recherche par une nouvelle voie, le menant à explorer de nouveaux «terrains».

Pero me iré al primer paisaje / de choques, líquidos y rumores (...) ⁴

² F. García Lorca, «Cielo Vivo», écrit à Edem Mills, Vermont, le 24 août 1929, inclus dans le recueil *Poeta en Nueva York*. In *Obras Completas I* (Barcelona: Círculo de lectores, RBA-Instituto Cervantes, 2005), p. 513. Le poème a été traduit de l'espagnol par P. Darmangeat : «Ciel Vif / Je ne pourrai me plaindre / si je n'ai pas trouvé ce que je cherchais. / Près des pierres sans suc et des insectes vides / je ne verrai pas le duel du soleil avec les créatures de chair vive» ; F. García Lorca, *Poésies III* (Paris : Gallimard, 1954), p. 89.

³ L'adjectif *vivo* (employé déjà dans le titre du poème, *Cielo Vivo*) n'a pas d'équivalent en français, P. Darmangeat a choisi dans sa traduction l'adjectif « vive » ; je proposerai plutôt « à vif » qui met plus en évidence la vulnérabilité des créatures.

⁴ F. García Lorca, «Cielo Vivo», *op.cit.*, p. 513. La traduction de P. Darmangeat : «Mais j'irai vers le premier paysage / de chocs, de liquides et de rumeurs» ; F. García Lorca, *op.cit.*, p. 89.

Ce nouveau «terrain» est décrit comme un «premier paysage de chocs, de liquides et de rumeurs». Une nouvelle opposition forte émerge, cette fois-ci entre le «terrain» de recherche abandonné (les contenants inertes et vides) et le «nouveau terrain». Ce dernier n'est plus un «contenant» (à remplir ou à vider) mais un «paysage» (à visiter, à parcourir, à explorer). Il est caractérisé par trois substantifs qui évoquent le mouvement «chocs, liquides et rumeurs ».

La suite du poème est d'une complexité et d'une beauté troublantes, mais je ne continuerai pas ici.

La lecture et relecture de ce poème m'accompagne depuis de nombreuses années⁵. Ces vers convient, non seulement à déchiffrer, ou à accepter, une énigme inquiétante, ils posent aussi une sorte de défi, ils invitent à donner au vivant une priorité dans la recherche. Dans le poème, Lorca semble proposer une sorte de méthode permettant d'avoir accès au vivant : se confronter à la complexité et aux paradoxes ; s'appuyer sur la matière mouvante, instable, en plein potentiel de développement et explorer les nouveaux «paysages» ouverts à la recherche.

Une recherche dans le présent

Faire une recherche en danse est un projet qui m'accompagne depuis plus d'une quinzaine d'années⁶. Les conditions favorables ne se sont présentées qu'après un long parcours consacré prioritairement à la création chorégraphique et à des projets pédagogiques. Ces conditions étaient : trouver le cadre approprié où inscrire la

⁵ Il a été intégré à l'intérieur d'une de mes créations artistiques, *Con la voz y el cuerpo...* (Bruxelles, Centre Garcia Lorca, novembre 2007). La comédienne Carmen del Valle (actrice espagnole et aussi ma plus jeune sœur) le disait pendant que je dansais. Ce poème est aussi une des sources des questionnements qui ont motivé la création du projet *Materia Viva*. Voir à son sujet M. González del Valle Fernández, *Le processus de création de 'Materia Viva' : construction et transformation d'un projet chorégraphique*, Mémoire de Master sous la direction d'André Helbo, Université Libre de Bruxelles, 2008. Je voudrais ajouter une rapide explication sur mes différents noms et prénoms. Sur mon passeport mon nom «officiel» est González del Valle Fernández. Avant 2004 (date de la naissance de ma fille) c'était Fernández González del Valle, mais j'ai fait une demande pour changer l'ordre et mettre le nom de famille de ma mère en premier. Le prénom qui apparaît sur mon passeport est María de los Angeles, mais on m'a toujours appelée Marian. Marian del Valle est le nom que j'ai choisi, c'est mon nom artistique, et c'est par ce nom que tout le monde me connaît ; je n'utilise le nom et le prénom qui sont sur mon passeport que pour les documents officiels.

⁶ J'avais parlé de mon désir de faire un doctorat en danse avec la regrettée Laurence Louppe lors d'une rencontre informelle à Bruxelles en octobre 1998.

recherche⁷ et avoir des questionnements à explorer qui puissent s'appuyer sur ma pratique artistique.

Le projet de recherche, qui s'est défini progressivement, s'est construit à partir de la notion de processus. Je voulais me pencher sur l'activité créatrice, les gestes et les décisions à partir desquels une démarche artistique émerge, prend forme et s'affirme. Il me semblait qu'une façon privilégiée d'étudier le travail de création en danse contemporaine était de l'aborder «par le milieu» de l'approcher dans son «devenir».

Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. (...) C'est au milieu qu'il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. (...) C'est par le milieu que les choses poussent⁸.

J'ai choisi de centrer l'investigation sur l'étude du travail en devenir de trois artistes en danse contemporaine : Monica Klingler, Barbara Manzetti et moi-même. Pour le faire, j'ai cherché comment m'approcher le plus près possible du processus, du «milieu» par où leurs propositions artistiques «poussent».

Inscrire le travail d'investigation dans le cadre du présent, d'un présent vivant, m'obligeait à trouver des méthodes de recherche spécifiques, des outils me permettant d'évoluer dans cet espace mouvant et dynamique. Il me fallait également interroger et trouver une, ou plusieurs, positions me permettant de mener la recherche.

Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle

Monica Klingler et Barbara Manzetti sont deux artistes et amies que je connais et côtoie depuis plus d'une quinzaine d'années. Leur travail a toujours été pour moi, de même que le poème cité, une véritable énigme, une source constante d'inspiration et une sorte de nourriture inquiétante. Leurs propositions artistiques, qui souvent me restaient incompréhensibles, soulevaient de nombreuses questions qui stimulaient ma propre recherche artistique.

⁷ Ce n'est qu'à l'Université Nice Sophia Antipolis que j'ai eu la possibilité de faire (en langue française) une recherche en danse, un doctorat en art, option danse, où les dimensions théorique et pratique de la recherche pouvaient cohabiter sans s'exclure.

⁸ G. Deleuze, «Un manifeste de moins», in C. Bene et G. Deleuze, *Superpositions : Richard III suivi de Un manifeste de moins* (Paris : Les Editions de Minuit, 1979), p. 95. L'auteur se réfère au travail d'écriture, ou plutôt de «désécriture» de Carmelo Bene.

Depuis quelques années, à des moments différents de leur parcours et par des raisons propres à chacune, tant Barbara que Monica ont abandonné la forme «œuvre-scénique» pour s'aventurer dans la recherche et l'expérimentation d'autres formats et cadres pour la danse. Ce choix artistique a eu pour elles de grandes conséquences tant sur le plan professionnel, que sur le plan existentiel.

Après m'être dédiée à la création de chorégraphies destinées à être présentées sur une scène⁹, mon travail artistique a progressivement commencé à prendre d'autres directions¹⁰. En 2008, en lien avec ma recherche universitaire et dans le cadre de mon mémoire de master, j'ai commencé à explorer une nouvelle façon de travailler, de créer et de partager la danse. C'était le début du projet *Materia Viva*¹¹. Cette autre conception de la création chorégraphique et de son partage, me rapprochait des propositions et des questionnements présents dans les nouveaux travaux artistiques de Monica et de Barbara.

Le choix du sujet de recherche

L'étude des processus créatifs de Monica Klingler, de Barbara Manzetti ainsi que les miens, me semblait un bon moyen pour comprendre les spécificités et singularités de nos démarches artistiques, ainsi que leurs motivations et enjeux. En me penchant sur les travaux en cours, à venir, ou en devenir, de trois artistes chorégraphes «mineures»¹², je

⁹ Ma première œuvre chorégraphique, *Duende*, fut créée en 1993. Les théâtres dans lesquels furent présentées mes chorégraphies étaient des lieux ayant un public habitué à la danse contemporaine, et souvent leur présentation avait lieu dans le cadre d'un festival de danse. Ces lieux étaient à Bruxelles le théâtre de la Balsamine, la Chapelle des Brigittines. Les festivals nationaux et internationaux étaient : *Danse à la Balsa* (Bruxelles), *De Beweeging* (Anvers), *Compil d'avril* (Charleroi), *Dans in Kortrijk* (Courtrai), *Dansa Valencia* (Valencia), *Körper : Tanz/Performance* (Lucerne).

¹⁰ Ma dernière pièce scénique *Hommage à Federico García Lorca*, créée en 2006 et devenue *Avec la voix et le corps, la danse et la parole* en 2007, avait été présentée pour un public non habitué à la danse contemporaine, et dans un espace qui n'était pas un théâtre, mais une salle de répétition (ne pouvant accueillir que 60 spectateurs) dans un centre culturel, le Centre García Lorca. La pièce commençait par une sorte de conférence qui me servait à accueillir le public et à lui donner des clefs d'accès pour mieux comprendre les intentions et la proposition artistique. La pièce était interprétée par la comédienne Carmen del Valle et par moi-même, avec les éclairages de Boris Rebetez et la scénographie de Yong Xu.

¹¹ M. González del Valle, *Le processus de création de 'Materia Viva' : construction et transformation d'un projet chorégraphique*, op.cit.

¹² Le qualificatif «mineur» est ici utilisé dans le sens que Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent à ce terme dans le contexte de la littérature : «Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure» ; G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Ed. Minuit, 1975), p. 29. Ils font la distinction entre deux «traitements de la langue» : «le mode majeur et le mode mineur», le majeur «consistant à en extraire des constantes» et le mineur «à la mettre en variation continue» ; G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Ed. Minuit, 1980), p. 135. Je reviendrai plus loin sur cette notion de chorégraphe «mineur» en lien avec les intentions esthétiques et politiques des trois chorégraphes étudiées, leurs

voulais obtenir des connaissances pouvant contribuer à une meilleure compréhension de la recherche et création en danse, et en particulier en danse contemporaine. L'adjectif «mineur» pourrait être une désignation commune à nous trois. Il s'oppose à l'adjectif «majeur¹³» qui serait attribué aux auteurs-chorégraphes occupant une position dominante dans le monde de l'art, qui sont très présents dans les hauts lieux de la culture (festivals, théâtres, centres chorégraphiques).

J'ai délimité la période d'étude aux quatre ans de mon inscription en thèse, entre janvier 2009 et décembre 2012¹⁴. Le choix de faire une recherche *in vivo*, de m'approcher du sujet «à vif» et dans la plus étroite proximité (physique, affective et temporelle) possible avec le sujet de recherche, avait comme but, d'une part de pouvoir assister comme témoin privilégié à l'émergence des différentes propositions artistiques, d'autre part de questionner la relation entre le chercheur et son sujet de recherche. Je voulais rendre difficile, et quasi impossible, toute tentative d'une mise à distance, de porter un regard éloigné ou surplombant sur mon objet d'étude. La proximité pouvait me permettre non seulement d'avoir une vision très particulière du sujet, mais aussi d'obtenir des données autrement inaccessibles. Adopter un point de vue très proche du sujet, était encore une des méthodologies possibles de la recherche en danse qui me semblait ne pas avoir été suffisamment explorée.

Une recherche en danse

Cette investigation n'aurait pas été possible en dehors du cadre d'une recherche en danse¹⁵. Cette jeune discipline¹⁶ n'a pas encore une identité forte et ses contours ne sont pas très définis ni délimités. Elle peut être considérée comme un nouveau champ de

tentatives pour «mettre en variation continue» des propositions artistiques qui évitent la stabilisation dans une œuvre.

¹³ Les artistes «majeurs» seraient ceux pris comme référence par des chercheurs de renom. Deux exemples de créateurs «majeurs» dans le milieu de la danse contemporaine actuelle pourraient être Jérôme Bel et Xavier Leroy. Tous deux présentent leurs créations dans les festivals internationaux et institutions les plus prestigieuses, comme le festival d'Avignon, le *Kunsten festival des arts*, le théâtre de la Ville, et même l'Opéra de Paris (où fut créée *Véronique Doisneau* de J. Bel). Les œuvres de ces deux chorégraphes sont étudiées par des chercheurs en danse de grande renommée internationale comme André Lepecki, Ramsay Burt, Gerald Siegmund, etc.

¹⁴ Une année supplémentaire a été encore nécessaire pour pouvoir finaliser le lent travail d'écriture.

¹⁵ Il n'y pas de terme en français équivalent à l'anglo-saxon *Dance studies*, le plus proche pourrait être «des études en danse».

¹⁶ Concernant le contexte d'émergence de cette jeune discipline, l'état actuel de la recherche en danse, ses possibles approches méthodologiques et théoriques, voir S. Franco et M. Nordera, «Introduction», in S. Franco et M. Nordera (éds.) *Dance discourses : Keywords in dance research* (London/New York : Routledge, 2007), p. 1-8.

connaissance¹⁷, ouvert à l'exploration, au sein duquel peuvent cohabiter une multiplicité de discours, de questionnements et de méthodes de recherche sans devoir s'exclure.

Une autre situation particulière, qui a rendu possible l'élaboration de ce travail, est le fait qu'il s'inscrive dans un doctorat en Arts, option danse. Cette situation a permis de placer la recherche dans un espace «entre», intermédiaire entre le territoire des sciences humaines et celui de l'art¹⁸. La position de la recherche dans ce contexte particulier, a rendu possible une approche selon plusieurs points de vue, avec une perspective multidisciplinaire, faisant appel à des méthodes et discours hétérogènes. Elle a permis également la cohabitation d'une multiplicité de questionnements qui n'auraient pas pu être considérés du seul angle d'une discipline¹⁹.

Le «paysage» dans lequel j'ai cheminé ressemblait à celui décrit par le poète²⁰, un espace dynamique dans toute la splendeur de sa virtualité. M'aventurer dans ce «paysage» m'a permis d'expérimenter la recherche comme une errance, de me frayer le

¹⁷ Un «*emergent field of knowledge*» désignation proposée par Randy Martin, cité par S. Franco et M. Nordera, *Dance discourses : Keywords in dance research*, op.cit., p.3.

¹⁸ C'est dans cet espace intermédiaire, dans l'articulation entre théorie et pratique, que de nouvelles méthodologies de recherche se sont développées. Deux ouvrages ont été consacrés à l'étude de ces méthodologies : M. Bruneau, A. Villeneuve (éds.), *Traiter de Recherche Création en Art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2007) et celui de P. Gosselin, E. Le Coguiec (éds.), *La Recherche Création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2006). Mes collègues Claire Buisson et Ga-Young Lee ont traité également cette question particulière dans leur thèse. C. Buisson, «Introduction», in *Dance, espace et technologies : construction d'un environnement chorégraphique*. Thèse de doctorat en Arts, mention danse, dirigée par Marina Nordera, soutenue en décembre 2010. Université Nice Sophia Antipolis, p. 12-23. G-Y. Lee, «Démarche méthodologique appropriée à la recherche-crétion», in *Crétion d'une pratique théorique, d'une théorie pratique à partir des quatre éléments : les quatre éléments comme expériences des matières corporelles et comme idées qui stimulent les sensations et l'imagination pour la danse*. Thèse de doctorat en Arts, mention danse, dirigée par Marina Nordera, soutenue le 5 décembre 2011. Université Nice Sophia Antipolis, p. 8-17. Le traitement de cette articulation entre théorie et pratique dans le contexte particulier de la recherche en danse, a fait l'objet d'un colloque, le trentième colloque annuel de CORD, «Repenser pratique et théorie» qui a eu lieu au Centre national de la Danse à Pantin, du 21 au 24 juin 2007. Les actes du colloque ont été publiés, *Proceedings : Rethinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research* (Society of Dance History Scholars, 2007).

¹⁹ Des questionnements qui concernent tant l'esthétique (quelles sont les spécificités esthétiques des propositions artistiques observées), que l'anthropologie, les études féministes (comment et quelles subjectivités sont proposées dans ces démarches), ou la politique et l'éthique (quels rapports elles entretiennent avec l'altérité, quelles communautés elles présupposent ou contribuent à créer).

²⁰ Dans le sens du cinquième vers du poème de F. Garcia Lorca, *Cielo Vivo*. La recherche en danse me semble réunir les conditions nécessaires, exigées par le poète, pour accueillir et entretenir le vivant. Elle a toutes les qualités d'un «paysage de chocs, de liquides et de rumeurs». «Chocs», par la multiplicité de manières de l'aborder, de méthodes possibles et parfois divergentes. «Liquides» dû au fait qu'elle est en constant mouvement, fluide et encore en construction. «Rumeurs», car elle est habitée par des voix différentes et dynamiques avec lesquelles il est possible de converser et d'entrer en dialogue.

chemin à l'abri de «dogmes²¹» dominants, de méthodes préexistantes et non adaptées à ma recherche. Les travaux d'autres chercheurs en danse²², ayant déjà balisé le terrain, ont constitué une aide précieuse, m'aidant à ne pas me perdre et à avancer dans un inconnu fascinant.

J'ai pu expérimenter plusieurs méthodes²³ avant de trouver, d'adapter ou de créer, ceux nécessaires pour pouvoir mener la recherche. La liberté avec laquelle j'ai pu évoluer a été une source d'enthousiasme qui m'a aussi obligé à questionner sans cesse ma position, mon rôle dans la recherche, la validité de mes méthodes et l'intérêt qu'elle pouvait avoir pour la communauté de chercheurs en danse.

²¹ Un débat courant dans les rencontres (ateliers, journées d'études et colloques) avec d'autres chercheurs, est celui de la valeur «scientifique» d'une recherche comme la mienne et la légitimité des méthodes utilisées. Celle-ci semble dépendre des critères de scientificité hégémoniques (comme celui de l'«objectivité») questionnés par la théorie critique, par des disciplines comme l'anthropologie (modale, réflexive, etc), ainsi que par celles surgies avec le post positivisme et le post structuralisme (les études féministes, les *gender studies*, les *postcolonial* et *cultural studies*). Des scientifiques féministes, comme Donna Haraway, ont dénoncé, non sans humour, un autre dogme de la «scientificité», celui du «témoin modeste», critique que je citerai plus loin, à la page 182, note 324. Voir, D. Haraway, « Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences », in *Manifeste cyborg et autres essais* (Paris: Exils, 2007), p. 310-311. Une explication plus détaillée sur le contexte (post positiviste et post structuraliste) dans lequel émergent les études en danse se trouve dans S. Franco, M. Nordera, *Dance discourses : Keywords in dance research*, op.cit., p. 2.

²² La liste est longue, je citerai leurs noms et leurs travaux tout au long de la thèse, mais à titre d'exemple je donnerai les noms de quelques chercheurs dont les travaux ont particulièrement aidé et stimulé ma recherche : S. Franco, M. Franko, S. Foster, L. Guilbert, I. Ginot, Ph. Guisgand, A. Grau, I. Launay, A. Lepecki, L. Louppe, S. Manning, M. Nordera, P. Phelan, J. A. Sanchez, etc.

²³ Ils seront expliqués au chapitre suivant.

Digression²⁴ sur le temps

J'écris ce texte à la fin d'une recherche, et je me sens inconfortable car je ne sais pas dans quel temps la situer : dans le présent de l'écriture? Dans le passé du vécu? L'imparfait, le passé composé? Ou dans le futur d'un texte à lire, de la recherche que le lecteur va découvrir et parcourir? Je me demande comment écrire une introduction qui ne ressemble pas à une conclusion. Le lecteur va prendre connaissance d'une sorte d'aventure, celle d'une recherche, écrite par quelqu'un qui vient de l'achever. Et c'est parce que l'aventure vient de se terminer que le texte a pu être écrit. J'ai ajouté, j'ajoute cette digression pour tenter d'éviter, presque désespérément, que l'écriture ne s'immobilise sur un passé, pour empêcher qu'elle ne ressemble à un résidu, pour essayer de remettre constamment du vivant et du présent, pour résister à la puissance du définitif, de l'achevé.

²⁴ Le terme «digression», la stratégie digressive et son écriture en italiques, je les emprunte à Peggy Phelan qui insère une «Digression sur les souhaits» pour interrompre le récit linéaire de son «Essai», in H. Reckitt (éd.) *Art et féminisme* (Paris : Phaidon, 2005), p.38. Cette digression permet à l'auteur d'établir, ou plutôt de rétablir, un lien entre théorie et pratique.

Dispositif méthodologique : positions, territoires, terrain, outils

Le dispositif méthodologique mis en place pour pouvoir mener la recherche a été construit au travers d'un long et hasardeux processus d'élaboration. Il est le résultat du déplacement entre plusieurs positions et points de vue, du voyage d'un terrain d'exploration à un autre, et de la mise à l'épreuve d'une multiplicité d'outils.

Position, positions

Prendre mon propre travail de création comme objet de recherche et, en même temps, étudier celui de deux autres artistes a été une tâche complexe. Une des questions constamment soulevée a été celle des rôles et positions à adopter. Comment réunir dans une même figure, l'artiste et le chercheur? Comment faire cohabiter une multiplicité de rôles²⁵, alors que chacun engage des actions différentes, implique des relations avec un réseau particulier et possède des modes d'échange spécifiques? Comment se déplacer d'un rôle à un autre?

La position d'artiste-chercheur

L'artiste-chercheur est un terme qui rassemble deux identités en une seule. Cette position hybride permet d'en inclure et d'en accueillir beaucoup d'autres. Avec ces deux mots reliés par un trait d'union, est nommée une position possible à adopter pour faire une recherche en danse²⁶, caractérisée comme étant mobile, changeante et ouverte²⁷. Le terme servirait à désigner quelqu'un porteur de plusieurs identités et qui se

²⁵ Parmi ces rôles, il y a celui de chercheur en danse (ayant fait des études universitaires, d'autres recherches et engagée dans une recherche sur les processus créatifs de trois artistes contemporaines en danse); celui d'artiste-chorégraphe-danseuse (ayant derrière elle un parcours de danseuse et chorégraphe, engagée dans de nouveaux projets artistiques); celui d'amie-artiste-chercheur (ayant un accès privilégié aux artistes qu'elle étudie, à leur travail, avec lesquelles elle entretient un échange intense); celui de collègue-artiste-chercheur (partageant sa recherche avec d'autres chercheur(e)s et artistes aussi engagé(e)s dans une recherche); celui de chercheur qui écrit une thèse (ayant déjà eu d'autres expériences d'écriture et étant une passionnée de littérature).

²⁶ C'est celle qui a été adoptée, d'une manière pionnière en France, par mes collègues devenues docteurs du laboratoire du RITM (devenu CTCL, axe 4) à l'Université Nice Sophia Antipolis. C. Buisson, *Dance, espace et technologies : construction d'un environnement chorégraphique*, op. cit.; G-Y. Lee, *Création d'une pratique théorique, d'une théorie pratique à partir des quatre éléments : les quatre éléments comme expériences des matières corporelles et comme idées qui stimulent les sensations et l'imagination pour la danse*, op.cit.

²⁷ Je lui attribue ces adjectifs car cette position n'a pas encore été enfermée ni délimitée dans une définition.

déplace sans cesse entre deux attitudes, deux contextes et deux milieux, ayant chacun ses propres critères, codes, exigences de reconnaissance et de validation : le milieu scientifique ou académique et le milieu artistique.

L'artiste-chercheur(e) se meut et agit dans un espace intermédiaire, mettant en relation des contextes différents. Cette position l'engage dans un mouvement de déterritorialisation²⁸ et d'ouverture de «lignes de fuite»²⁹, permettant ainsi d'élargir tant le domaine de la création artistique que celui de la recherche académique.

C'est cette position, non figée et mobile, que j'ai adoptée pour entreprendre la recherche. Etant multiple et hétérogène, elle exige d'être constamment en déplacement et oblige à se confronter sans cesse à l'instabilité, à la fragilité. L'adopter implique le besoin de négocier entre des langages et des formes d'expression très différents ; réconcilier des manières de construire et de structurer parfois divergentes et souvent lutter pour empêcher qu'une forme ou langage domine sur les autres ; trouver un équilibre entre des forces³⁰ opposées.

Territoires et terrains

La recherche a traversé une multiplicité de lieux et de territoires. Pour obtenir des informations sur les différents processus, je me suis déplacée dans différentes villes et pays. Si chacune des trois artistes travaille principalement sur une area géographique, et sur un territoire, nous avons provoqué à plusieurs reprises la rencontre et le partage de nos espaces respectifs, territoires et lieux de travail, ainsi que de nos recherches.

²⁸ «Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis» ; G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe* (Paris : Les Editions de Minuit, 1972), p. 162.

²⁹ «La ligne de fuite est une déterritorialisation. (...) Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie» ; G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues* (Paris : Flammarion, 1977), p. 47.

³⁰ Dans la pratique du nô et des arts martiaux (aïki et aïki ken) nous travaillons à harmoniser et à trouver un équilibre entre des forces opposées, comme la force centripète et la force centrifuge, toutes deux étant nécessaires et devant être sollicitées. Dans le contexte de la thèse, pourrait être considérée comme «force centripète» la tendance à structurer, à conceptualiser et à donner une forme fixe à la recherche. «Force centrifuge» serait, au contraire, la tendance à déterritorialiser, à risquer l'inconnu, à explorer de nouvelles méthodes, à remettre au présent et en mouvement toute tentative de se stabiliser dans une certitude, dans une forme ou pensée figées.

Digression sur les intersections

Je me heurte constamment au même obstacle. Pour pouvoir expliquer le travail je dois d'abord séparer (les disciplines, les rôles, les territoires, les méthodes, les parties, les temps) mais, ensuite, pour être précise il me faut trouver des espaces, des termes, permettant de contenir et de mettre ensemble ce que je viens de séparer (trans-, multi- inter- disciplinaire, artiste-chercheure, boîte à outils, etc.).

Dans la recherche, je n'ai pas cessé de me déplacer, de me retrouver dans des espaces intermédiaires, dans des territoires inondés. Pour qu'ils soient maintenant présents je relie maladroitement deux mots par un trait d'union, par des virgules ou par un adjectif un peu forcé.... Comment ramener ici ces lieux-passages ? Comment les écrire ensemble sans devoir d'abord les séparer?

«Territoires» de recherche

J'ai choisi le terme «territoire³¹» pour me référer à l'espace géographique, considéré dans une dimension tant physique, qu'humaine et sociale, dans lequel ont évolué les processus de chacune des artistes étudiées pendant les trois années de la recherche.

Le travail de Monica s'est développé principalement dans le cercle de la performance-art et, en particulier, dans le milieu suisse et germanophone. Ce milieu est constitué d'un réseau international d'artistes³² qui diffusent leur travail dans des festivals partout dans le monde³³. La plupart de ces artistes ont reçu une formation en arts plastiques et enseignent dans des écoles d'art. Ils sont souvent, en même temps, les organisateurs et directeurs des festivals de performance qui permettent la diffusion de leur travail³⁴.

Barbara a élaboré et présenté ses propositions artistiques dans des lieux consacrés à l'art contemporain et dans des structures qui soutiennent la danse contemporaine expérimentale française. Elle ne fait pas partie d'un réseau spécifique, mais elle entretient des liens privilégiés et collabore régulièrement avec quelques artistes chorégraphes³⁵. Elle partage des questionnements communs et a des affinités avec plusieurs créateurs qui lui sont contemporains (en danse ou dans d'autres disciplines artistiques³⁶). Les lieux, institutions et espaces géographiques, dans lesquels elle a pu travailler pendant ces trois années et qui ont soutenu son travail (ponctuellement,

³¹ Pour Claude Raffestin, le territoire est autant un support qu'une ressource ou qu'un enjeu : «Tout projet dans l'espace qui s'exprime par une représentation révèle l'image souhaitée d'un territoire, lieu de relations» ; C. Raffestin, *Pour une géographie du pouvoir* (Paris : Librairies techniques, 1980), p. 130. Voir aussi son article « Remarques sur les notions d'espace, de territoire et de territorialité », in revue *Espaces et sociétés* (n° 41, 1982), p. 167-171 ; accessible sur <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:4324>> (consulté le 23 février 2012).

³² Je donnerai plus de détails dans les pages qui vont suivre.

³³ Entre 2008 et 2011, Monica a présenté ses performances dans des festivals de performance-art dans des pays très éloignés géographiquement comme le Chili, la Suisse, Israël ou l'Inde.

³⁴ Monica est co-directrice et une des organisatrices du festival de performance *Momentum* dont la 1^{re} édition a eu lieu à Bruxelles en juin 2006. Pour plus d'informations sur ce festival voir le site du festival, accessible sur : < <http://www.momentum-festival.org/>>.

³⁵ Les chorégraphes Antonia Baehr, Catherine Contour, Latifa Laâbissi, Jennyfer Lacey, Julie Nioche et Barbara Schlittler.

³⁶ Les chorégraphes Vincent Dupont (comment représenter la mort), Claudia Triozzi (la notion de spectacle), Sabine Macher (sa façon d'allier corps et écriture), Keith Hennesy, Le Grand Magasin (sa danse pleine d'arguments, l'humour), Rémy Héritier (sa danse inclassable) ; le metteur en scène Gwénaél Morin (son projet d'un théâtre permanent) ; les plasticiens Olive Martin/Patrick Bernier, Vincent Meessen (sa créativité engagée), etc. Il y a aussi les artistes qui ont collaboré ou accompagné Barbara dans ses projets : Fantôme, Dominique Thirion, Denis Mariotte, Olivier Nourisson, Christian Olivier, Renaud Golo, etc.

régulièrement, ou de façon plus continue) ont été : le théâtre de la Bastille³⁷, le CCN de Montpellier³⁸, les laboratoires d'Aubervilliers³⁹ et l'espace Khasma⁴⁰.

Ma recherche artistique a été menée et partagée dans des territoires très différents. D'abord, et principalement, dans le milieu universitaire, lors de journées d'études, de séminaires, de master class ou de colloques. Elle a été également créée et présentée dans des lieux et des festivals consacrés à la danse contemporaine⁴¹. Une autre occasion de partage, cette fois-ci plus ponctuelle, a eu lieu dans le cadre d'une présentation de l'école d'arts martiaux et de nô⁴² à laquelle j'appartiens, au centre culturel de l'ambassade du Japon à Bruxelles en décembre 2011. Les contacts et influences qui l'ont nourrie sont aussi très hétéroclites : la danse d'Israel Galván⁴³ ou d'Olga Mesa⁴⁴ ; les images des danses de Mary Wigman⁴⁵ ; le travail avec Masato Matsuura⁴⁶ ; mes expériences dans la performance⁴⁷ ; les échanges intensifs avec des amis⁴⁸ et avec mes

³⁷ Barbara a pu disposer une semaine (novembre 2009), pendant les horaires de bureau, de la petite salle du théâtre, sa résidence n'incluait aucune aide financière. Cette résidence a abouti à la création d'un court film *Une forme amie* et à une performance réalisée en journée dans le même espace pour le personnel travaillant au théâtre.

³⁸ La résidence a duré un mois (février 2010), pendant lequel Barbara a pu inviter trois autres artistes à venir l'accompagner. Elle disposait d'une salle de répétition, d'une aide financière (couvrant salaires et déplacements) et de plusieurs moments d'ouverture et de master class organisés pour qu'elle puisse partager son travail avec le public.

³⁹ Le titre *ENFANT.GUITARE.ROUGE* désigne le projet de résidence, «Une performance en forme de livre», que Barbara a mené entre septembre 2011 et septembre 2012, en partenariat avec l'espace Khasma. Présentation du projet : «Aux Laboratoires d'Aubervilliers, les écrits produits par Barbara Manzetti sont diffusés dans le Journal des Laboratoires, au dos de notre bulletin d'information et lors de performances tous les quatre mois, qui sont l'occasion pour elle de lire et faire lire ses textes ainsi que d'écrire, à l'oral et en temps réel, un complément performatif au corpus en cours de composition» ; in *Le Journal des Laboratoires*, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Accessible sur : <http://www.leslaboratoires.org/projet/enfant-guitare-rouge/enfant-guitare-rouge> (consulté le 5 mars 2012).

⁴⁰ Barbara a donné un autre titre, *Epouser Stephen King*, au projet « Une performance en forme de livre » réalisé et présenté à l'espace Khasma entre février et décembre 2011.

⁴¹ Invitée en résidence par Barbara Manzetti au CCN de Montpellier en février 2010, au festival de Lyon *Auteur des troubles II*, en avril 2011, en résidence au Centre Culturel Garcia Lorca en Octobre 2011 avec une présentation dans le cadre de leur festival *Danser avec les foules*.

⁴² Il s'agit de l'école Sayu dédiée à la transmission et à l'enseignement des arts martiaux (aïki ken et aïki) et du nô assurés par le professeur Masato Matsuura.

⁴³ J'ai eu l'occasion de le voir danser dans son spectacle *El final de este estado de cosas : redux*, le 2 avril 2011 au Palais de Beaux arts de Charleroi.

⁴⁴ Je me réfère à sa danse dans sa pièce *Solo a ciegas (con lágrimas azules)*, présentée à Bruxelles le 19 juin 2009, aux Halles de Schaarbeek.

⁴⁵ Trouvées dans le très stimulant livre de Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: the dances of Mary Wigman* (Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press, 2006).

⁴⁶ Des cours et de stages intensifs de nô et d'arts martiaux (aïki et aïki ken).

⁴⁷ Dans le cadre de trois *Open Sessions* (des séances d'improvisation collective faites dans différents lieux à Bruxelles en 2009 avec plusieurs artistes) ; pendant les deux semaines de stage avec Roi Vaara et Jamie McMurphy organisé par *Momentum* en juin 2009 ; les stages co-dirigés et donnés avec Gwendolin

collègues du RITM⁴⁹ (devenu CTCL, axe 4, à l'Université Nice Sophia Antipolis), du CAP⁵⁰ (Université Saint Louis) et du CEAC⁵¹ (Université Lille 3) ; des poèmes ou des livres très marquants⁵².

Le terrain

L'ensemble de la recherche a été mené dans un terrain d'exploration dispersé dans une multiplicité de lieux et de territoires. Pour pouvoir obtenir des données je me suis déplacée d'un espace à l'autre : d'un lieu intime⁵³ (un salon, une cuisine, une chambre d'hôtel) à un lieu public (espace de présentation⁵⁴) ; d'une ville et d'un pays à un autre⁵⁵. Au cours de la recherche, Monica et Barbara se sont aussi déplacées, sortant de leur cadre et territoire de recherche habituel pour venir rencontrer le mien⁵⁶.

L'élaboration de la «boîte à outils»

Etant donné la diversité des axes de recherche, la construction et le développement de l'investigation a sollicité le recours à une multiplicité d'outils différents. Ces axes, présentés ici séparément, se sont souvent entrecroisés, voire mêlés, et déroulés aussi presque simultanément. Chacun engageait des actions spécifiques, mais également des

Robin aux étudiants de l'Académie des Beaux-arts de Tournai (une semaine intensive chaque année depuis 2006).

⁴⁸ Artistes travaillant avec le corps comme Monica, Barbara, Gwendoline Robin, avec des matières comme le plasticien Boris Rebetez, avec des espaces fictifs comme la plasticienne Doris Lasch, avec la présence comme le comédien Bruno Marin, avec la musique contemporaine comme Juan Carlos Tolosa, ou avec l'altérité comme le thérapeute Luis Bermejo.

⁴⁹ Le professeur Marina Nordera, les enseignants chercheurs Joëlle Vellet, Mahalia Lassibille, (auxquelles s'est jointe Federica Fratagnoli depuis 2011), les docteurs Marie Tholon, Mattia Scapulla, Claire Buisson et Ga-Young Lee, les post-doctorantes Clara Rico et Davia Benedetti ; les doctorantes Camille Paillet, Karen Nioche, Lieselotte Volckaert, Adeline Garcia, Margarita Poulakou, ainsi que les toutes nouvelles arrivées Dora Kiss, Adeline Maxwell, Alessandra Sini, Bianca Maurmayr et Giovanna Skordili.

⁵⁰ Les professeures Sophie Klimis, Isabelle Ost et la doctorante Dorothy Smith.

⁵¹ Les enseignants chercheurs Philippe Guisgand, Claire Buisson, Anne Creissel, Biliانا Fouilhoux, la docteure Paule Gioffredi et la doctorante Marion Sage.

⁵² Particulièrement les poèmes de Federico García Lorca (*Cielo Vivo*) et de José Lezama Lima (*El Pabellón del vacío*) ou le livre de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Les Editions de Minuit, 2002).

⁵³ Dans ces espaces ont eu lieu non seulement des entretiens et des conversations, mais parfois aussi des présentations de travail.

⁵⁴ Pouvant être une salle de conférences, une salle de répétition, une salle d'exposition, etc.

⁵⁵ Les principales lieux étaient : Bruxelles (Belgique) ; Seehof et Bâle (Suisse), Paris, Nice, Cannes, Lyon, Montpellier (France) et Madrid (Espagne).

⁵⁶ Monica Klingler a participé au 4^e Atelier de la Danse, *Traces : (De) racines*, à Cannes en novembre 2009. Barbara a participé à une journée d'études à l'Université Nice Sophia Antipolis en décembre 2010 ainsi qu'au 5^e Atelier de la danse, *Ecrire en corps : entre description et interprétation*, qui a eu lieu à Cannes en novembre 2011, événements organisés par les chercheurs en danse du laboratoire du RITM (devenu CTCL, axe 4) de l'Université Nice Sophia Antipolis.

actions communes. Ces axes ont été principalement trois : l'étude des processus créatifs en cours de Barbara Manzetti et de Monica Klingler ; la mise en mouvement et l'étude de mes propres propositions artistiques ; l'écriture d'une thèse.

Cependant, deux constantes méthodologiques, en lien l'une avec l'autre, parcourent et traversent l'ensemble de la recherche, constituant la base du dispositif méthodologique. Elles sont : l'engagement de l'artiste-chercheur dans les actions de se déplacer et d'accompagner ; et, la construction, ainsi que l'entretien, d'une double vision, d'une vision interne et d'une vision externe⁵⁷. La double vision est celle que développe le danseur lorsqu'il est en « processus de danse⁵⁸ » ou lorsqu'il est engagé dans « l'expérience de la danse⁵⁹ ».

Se déplacer

Le verbe «se déplacer» sert ici à rassembler un ensemble d'actions engagées pour rendre possible ce travail. Parmi ces actions, il y a celle de quitter une place stable (comme celle d'artiste⁶⁰ ou celle de chercheur) pour aller vers une autre moins stable (comme celle d'artiste-chercheur). Il y aussi l'action de «sortir de soi⁶¹», de se mettre en disposition d'être «hors de soi⁶²». Ces actions ont été sollicitées sans cesse, non seulement pour avoir adopté la position hybride et complexe d'artiste-chercheur, mais aussi du fait des multiples exigences de mes différentes positions. En tant que danseuse je devais vivre l'expérience de danser tout en tentant de la comprendre. En tant que

⁵⁷ L'anthropologue de la danse, Anca Giurchescu, explique que «dans n'importe quel 'processus de danse', apparaissent simultanément deux circuits de communication : un circuit interne court et un circuit externe long ». Une autre anthropologue de la danse, Allegra Fuller Snyder, considère le danseur comme « le symbole de danse », et distingue plusieurs «indices pour comprendre la signification et l'importance de la danse dans les sociétés sans écriture». Ces indices ont été élaborés à partir de « l'expérience de la danse » vécue par le danseur et ils sont séparés en deux groupes principaux d'aspects qui s'interpénètrent : des aspects intérieurs et des aspects extérieurs. A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication », in A. Grau et G. Wierre-Gore (éds.), *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline* (Pantin : Centre National de la danse, 2005), p. 266-267. A. Fuller Snyder, « Le symbole de danse », in Grau et Wierre-Gore, *ibid.*, p. 273.

⁵⁸ Giurchescu considère l'acte de danser comme « un processus de création à travers lequel le danseur métamorphose les concepts habituels de temps, d'espace et d'énergie » ; Giurchescu, *ibid.*, p. 265.

⁵⁹ «Le processus interne que nous désignons comme l'expérience de la danse me semble relever de la transformation», A. Fuller Snyder, «Le symbole de danse», *op. cit.*, p. 280.

⁶⁰ Même si la place d'artiste n'est aucunement une position stable.

⁶¹ Pour Giurchescu la danse « a une fonction extatique qui 'sort le danseur de lui-même', l'arrache à son quotidien et le transporte dans un monde virtuel » ; Giurchescu, *op.cit.*, p. 265.

⁶² «Hors de soi : les limites de l'autonomie sexuelle » est le titre d'un article de Judith Butler qui servira d'appui à l'analyse des trois démarches artistiques étudiées (voir plus loin la partie *En tant que femmes*, p. 232-233) ; J. Butler, « Hors de soi : les limites de l'autonomie sexuelle », in *Défaire le genre* (Paris : Editions Amsterdam, 2006), p.31-55.

chorégraphe je voulais explorer mon propre travail et simultanément connaître celui des deux autres artistes. En tant que femme j'étais arrivée à la nécessité de questionner, déconstruire et reconstruire ce sujet femme. En tant qu'étudiante-artiste-enseignante-mère je devais me mouvoir entre des discours et des espaces sociaux fort différents. En tant qu'espagnole résidant en Belgique, faisant des études et travaillant en France, il me fallait quotidiennement changer de langue, de ville et de pays.

Privilégier l'action de se déplacer est aussi un choix éthique, politique et existentiel. Cette action facilite l'ouverture de lignes de fuite⁶³, permet d'élargir les territoires, de se déterritorialiser.

En se déplaçant il est possible de mettre sans cesse en mouvement les multiples identités qui nous constituent, de nous positionner comme un «sujet nomade⁶⁴». L'espace ouvert par le déplacement est un espace interstitiel, espace du passage, de l'intersubjectivité, de l'échange, de la rencontre et du partage. C'est un lieu ouvert à l'autre, au doute, à l'incertitude, à l'inconnu et à la transformation.

La double vision

Esa española enjuta, seca, nerviosa, mujer en vilo que está ahí sentada, es una heroína de su propio cuerpo ; una domadora de sus deseos fáciles, que son los más sabrosos, pero ya ha conseguido el premio de la danza pura, que es la doble vista. Quiero decir que sus ojos no están en ella mientras baila, sino enfrente de ella, mirando y rigiendo sus menores movimientos al cuidado de la objetividad de sus expresiones, ayudando a mantener las ráfagas ciegas e impresionantes del instinto puro.⁶⁵

Lorca se réfère ici à la capacité que le danseur acquiert et développe par une pratique régulière de la danse, celle de la double vision. Cette double vision lui permet d'être attentif à ce qu'il ressent et, en même temps, d'observer les formes qu'il élabore, que les

⁶³ Sur les concepts deleuziens de «déterritorialisation» et de «lignes de fuite» voir à la page précédente (p. 13) les notes 28 et 29.

⁶⁴ «Nomadic Subjects» fait référence au titre d'un livre de Rosi Braidotti dont je parlerais plus loin (voir partie de la thèse *En tant que femmes*, p. 227-229) ; R. Braidotti, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* (New York: Columbia University Press, 1994).

⁶⁵ F. García Lorca, «Elogio de Antonia Merce, *La Argentina* », in F. García Lorca, *Obras Completas III* (México D.F: Aguilar, 1991), p. 479. Malheureusement, aucune traduction de ce texte n'a été publiée, je propose ici ma traduction : «Cette espagnole, maigre, sèche, nerveuse, femme inquiète qui est assise là, est une héroïne de son propre corps ; une dompteuse de ses désirs faciles, qui sont les plus savoureux, mais elle a déjà obtenu le prix de la danse pure qui est la double vision. Je veux dire que ses yeux ne sont pas en elle pendant qu'elle danse, mais en face d'elle, regardant et dirigeant ses plus petits mouvements au service de l'objectivité de ses expressions, aidant à maintenir les rafales aveugles et impressionnantes de l'instinct pur. »

autres construisent, ainsi que d'entretenir une relation dynamique avec l'autre (public, partenaires, espace, etc.). L'anthropologue⁶⁶ Anca Giurchescu, en théorisant sa conception de la danse comme moyen de communication, parle d'un «processus de danse » à l'intérieur duquel elle distingue deux circuits de communication, un interne et autre externe⁶⁷. Ces circuits sont pour elle :

Indissociables et forment un réseau d'informations audiovisuelles, kinesthésiques, émotionnelles, conceptuelles, entrant par différentes voies et qui, ensemble, constituent un processus de danse unitaire et unique⁶⁸.

Une distinction similaire est faite par l'anthropologue Allegra Fuller Snyder dans un autre cadre de théorisation⁶⁹. Fuller distingue deux aspects principaux qui interviennent lorsque le danseur vit «l'expérience de la danse» : des aspects intérieurs et des aspects extérieurs⁷⁰.

⁶⁶ Se déplacer c'est aussi changer de point de vue et emprunter, comme ici, des concepts et grilles d'analyse à des anthropologues de la danse. Les trois que je citerais privilégient d'autres conceptions de la danse : comme moyen de communication (A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication », *op.cit.*) ; s'intéressent aux multiples fonctions avec lesquelles la danse peut opérer (A. Fuller Snyder, «Le symbole de danse », *op. cit.*) ; ou traitent la danse comme un non-art (J. Wheeler Kealiinohomoku, «Le non-art de la danse : un essai» in Grau et Wierre-Gore (éds.) *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline, op. cit.*, p. 159-166). L'hétérogénéité de discours et perspectives, caractéristique de la recherche en danse, donne accès à une multiplicité de conceptions de la danse qui permettent de tenir compte de plusieurs valeurs, autres que celles provenant, par exemple, d'un traitement de la danse uniquement comme forme d'art (contemporain et occidental). J. Wheeler Kealiinohomoku, « Le non-art de la danse : un essai », *op.cit.*

⁶⁷ «1) Le circuit de communication interne relie le danseur à lui-même. Autrement dit, c'est le danseur qui seul envoie et reçoit le message transmis. Le contenu de la *performance* dansée est la perception physique, émotionnelle et mentale du rythme corporel telle que l'expérimente le danseur lui-même. J'ai baptisé cet état psychosomatique (difficile à rendre avec des mots) l' 'état dansant'. (...) C'est cette qualité et cette intensité émotionnelle qui, à leur tour, font l'expressivité et l'amplitude du pouvoir de communication des mouvements de la danse. 2) Le circuit de communication externe, dont le point de départ est, là encore, le danseur, affecte un nombre indéfini d'autres danseurs, de musiciens et de spectateurs » ; A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication», *op.cit.*, p. 266-267.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ «Mes recherches visent à découvrir des indices de la signification et de l'importance de la danse dans les sociétés sans écriture» ; A. Fuller Snyder, «Le symbole de danse », *op. cit.*, p. 273.

⁷⁰ Les aspects intérieurs de l'expérience du danseur sont : la stimulation, la transformation et la fusion avec le groupe ou la société. Les aspects extérieurs, divisés en deux sous-groupes sont : les aspects extérieurs de l'expérience du danseur en relation avec l'environnement (manière générale de bouger=modèle de subsistance de base, aspects particuliers de la manière de bouger=température, habillement) et les aspects extérieurs de l'expérience du danseur en relation avec la société (l'événement, rites de passage-individuels comme naissance, puberté, mariage, mort, rites de passage-guérison, rites de passage-groupe comme guerre, catastrophe, rites de passage-saisonniers). A ces deux aspects principaux de l'expérience du danseur, Fuller ajoute un aspect secondaire : le musicien, le public. Fuller Snyder, *ibid.*, p. 276.

Pour ces chercheuses il s'agit (A. Giurchescu) d'isoler des éléments à observer pour faire une analyse de «circuits » impliqués dans la communication (interne et externe), et (A. Fuller Snyder) de tenir compte des «aspects de l'expérience du danseur» (intérieurs et extérieurs) afin de comprendre la fonction de la danse dans les sociétés sans écriture. Ces notions, comme celle de la double vision, m'intéressent non seulement en tant qu'éléments ou aspects à prendre en compte pour une analyse, mais surtout en tant que double perspective et vision propre au danseur et, par extension, à celle de l'artiste chercheur en danse.

Ces notions - la «vision double» (du dedans vers le dehors ou vice-versa), les passages entre les «deux circuits » (de l'interne à l'externe ou à l'envers), la distinction entre des aspects hétérogènes (intérieurs et extérieurs) fonctionnant en interrelation - mettent en évidence le mouvement de déplacement, la création constante de passages et d'échanges entre des positions et perspectives différentes coexistant simultanément.

Je rassemblerai ces expressions en une seule : la double vision. Cette notion est utile car elle permet de nommer le fonctionnement multiple et complexe qui a lieu dans un «processus de danse».

La notion de «processus» est centrale dans ce travail. Je proposerai ici d'élargir l'extension de l'expression «processus de danse » pour y inclure, non seulement les processus engagés par chacune des trois artistes chorégraphes (qui portent et réalisent leurs projets artistiques avec et à partir de leur propre corps), mais également le processus expérimenté par l'artiste-chercheuse en danse tout au long de la recherche.

Si l'on accepte cette extension, il faudrait considérer la recherche et l'écriture d'une thèse en art, option danse, comme «une situation⁷¹» possible pour qu'ait lieu un

⁷¹ A. Giurchescu ne considère comme possibles pour l'expérience de danse, que les situations de *performance* : «La danse n'existe que dans des situations de performance, et le danseur, considéré comme une entité psychosomatique, en constitue 'l'âme et le corps' » ; A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication», *op.cit.*, p. 265-266. Concernant le terme «*performance*», Giurchescu spécifie dans une note (note 2) : «Le terme anglais *performance* exprime à la fois l'idée de représentation et d'action » ; *ibid.* Pour Peggy Phelan « Performance's only life is in the présent » et « Performance in a strict ontological sense is non reproductive », cependant elle ouvre une brèche en parlant des « possibilités performatives » de l'écriture : «The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself» ; P. Phelan, *Unmarked : the politics of performance*, (London/New York : Routledge, 1993), p. 148. Cette recherche tente de se tenir au plus près possible du présent, action impliquant plusieurs acteurs et interlocuteurs. L'écriture de la

«processus de danse». Cela impliquera également la possibilité d'affirmer que l'ensemble du travail de recherche et l'écriture de la thèse, peuvent (ont pu, pourraient) avoir sur l'artiste-chercheur le même pouvoir que possède (qu'a et qu'a eu sur elle) l'expérience de la danse, celui de la transformer et de la faire «sortir d'elle-même⁷²».

Les trois artistes que j'étudie travaillent sur des situations et des formats possibles pour la danse, qui soient autres que ceux liés à la scène. Leurs projets artistiques en constituent des propositions de réponse⁷³.

La recherche et l'écriture d'une thèse en art, option danse, pourraient-elles être considérées comme une situation possible de *performance*⁷⁴, comme une expérience de danse?

Si, au contraire, on n'accepte pas l'extension de l'expression «processus de danse» et on exclut les axes 1 et 3 (l'étude des deux processus et l'écriture de la thèse) ainsi qu'une partie de l'axe 2 (l'étude de mon propre travail), il serait nécessaire, dans ce cas, de se poser les questions suivantes: quand et à quel moment commence ou s'arrête pour l'artiste-chercheur en danse «l'expérience de danse», le «processus de danse»? A quel moment et comment se déplace-t-elle de la position d'artiste-danseuse à la position d'artiste-chercheur? Est-ce que la position d'artiste-chercheur forme une unité ou est-elle constituée de deux positions qui doivent rester bien distinctes et séparées? Quand et comment l'artiste-chercheur abandonne-t-elle une des ces deux positions, ne devenant alors qu'«artiste» ou que «chercheur»? Comment et quand le «processus de recherche» est-il, ou devient-il, différent du «processus de danse»? Qu'est ce qui fait la différence entre ces deux processus? En quoi, quand et comment ces deux processus

thèse est aussi une action dans laquelle s'accumulent une multiplicité de présents. Malgré le constat d'un présent en fuite constante, malgré les contraintes académiques qui s'imposent dans ce genre d'écriture, je tente (et je tenterai) d'explorer, d'exploiter, de chercher dans cette thèse les «possibilités performatives» de l'écriture.

⁷² Je me réfère à la «fonction extatique de la danse» dont parle A. Giurchescu, qui fait «sortir [le danseur] de lui-même», qui «l'arrache à son quotidien et le transporte dans un monde virtuel»; A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication», *op.cit.*, p. 265. Je donnerais ici à l'adjectif «virtuel» le sens de «possible».

⁷³ Comme en témoigne, par exemple, le titre du projet de B. Manzetti *Une performance en forme de livre*, réalisé au cours de l'année 2011 et 2012, aux Laboratoires d'Aubervilliers et à l'Espace Khasma.

⁷⁴ Sans besoin pour cela de la considérer comme une «thèse morte», sans devoir renoncer à sa dimension verbale écrite pour qu'elle soit et reste «vivante». Je fais ici une allusion à la production de Claudia Triozzi, *Pour une thèse Vivante*, présentée à Rennes, au Musée de la danse, le 23 mars 2011 et créée à la Ménagerie de verre, Paris, le 10 novembre 2011. Pour plus d'informations, voir l'entretien avec C. Triozzi sur France Culture accessible sur <<http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-claudia-triozzi-2011-11-11>> (consulté le 5 février 2012).

sollicitent-ils ou cessent-ils de solliciter «l'âme et le corps» ou «l'entité psychosomatique⁷⁵» de l'artiste-chercheure en danse?

Je prendrai comme option la possibilité de considérer l'ensemble de la recherche, les trois axes inclus, comme étant un «processus de danse» vécu et expérimenté sous différentes formes et donnant lieu à différents formats.

Pour chaque axe de recherche seront présentées les difficultés rencontrées, les questions spécifiques qui sont apparues ainsi que les outils sollicités pour y répondre.

⁷⁵ A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication», *op.cit.*, p. 265.

L'étude des processus créatifs en cours de Barbara Manzetti et de Monica Klingler

Pour pouvoir étudier les processus créatifs de Barbara Manzetti et de Monica Klingler, je me suis confrontée à un ensemble de questions et de difficultés. Ces artistes étaient des personnes très proches. L'amitié entretenue avec elles me permettait d'accéder facilement à leur espace de travail et de vie, ce qui pouvait faciliter l'obtention de données. Ma position était celle d'amie-artiste-chercheure, position assez complexe, qui a évolué et changé tout au long de la recherche. A partir de cette position, et dans le but d'obtenir les informations nécessaires pour arriver à une meilleure compréhension de leurs travaux (saisis dans leur devenir, par le milieu) j'entrepris plusieurs actions : me déplacer, accompagner, converser, échanger des courriels, faire des entretiens, prendre des notes, décrire et analyser.

Certaines de ces actions (me déplacer, accompagner, converser, échanger des courriels) étaient réalisées dans une forte interaction avec les artistes. Elles ne pouvaient pas être réalisées sans engager la vision interne, sans un déplacement entre cette vue de l'intérieur vers une vue plus externe. Cette dernière a été construite à l'aide d'outils méthodologiques spécifiques comme les entretiens, descriptions et analyses.

Les méthodes ethnographique et autoethnographique, sont souvent citées et proposées comme modèles de référence et comme des outils possibles pour la recherche «en pratique artistique⁷⁶». L'ethnographie proposée par Jeanne Favret-Saada, me semble particulièrement utile et pertinente pour ma recherche. Cette chercheure, dans son article «Etre affectée⁷⁷», propose une ethnographie qui laisse une place «à la communication non verbale, non intentionnelle et involontaire, au surgissement et au libre jeu d'affects dépourvus de représentations⁷⁸». Favret-Saada spécifie, à la fin de son article, les «traits distinctifs» qui caractérisent l'ethnographie qu'elle a mise en pratique. Je ne citerai que les deux premiers traits.

⁷⁶ Voir notamment l'article de S. Fortin, «Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique», in P. Gosselin et E. Le Coguiéc (éds.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique*, op.cit., p. 97-109.

⁷⁷ J. Favret-Saada «Etre affectée», in revue *Gradhiva* (n° 8, 1990), pages 3-10.

⁷⁸ Favret-Saada, *ibid.*, p. 9.

1. Son point de départ, c'est la reconnaissance de ce que la communication ethnographique ordinaire – une communication verbale, volontaire et intentionnelle, visant l'apprentissage d'un système de représentations indigènes – constitue l'une des variétés les plus pauvres de la communication humaine. Elle est spécialement impropre à fournir de l'information sur les aspects non verbaux et involontaires de l'expérience humaine⁷⁹.
2. Deuxième trait distinctif de cette ethnographie : elle suppose que le chercheur tolère de vivre dans une sorte de *schize*. Selon les moments, il fait droit à ce qui, en lui, est affecté, malléable, modifié par l'expérience de terrain ; ou bien à ce qui, en lui, veut enregistrer cette expérience, veut la comprendre, en faire un objet de science⁸⁰.

Cette «sorte de *schize*» ressemble à la vision double, présente dans les différents axes de la recherche. Je tenterais d'expliquer comment fonctionne ici cette double vision.

La recherche de données : entretiens, courriels, textes et notes

Les entretiens

Au début de la recherche, j'ai essayé la méthode des entretiens afin d'obtenir des informations. Le but était d'établir (selon les termes que je viens de citer de Favret-Saada) «une communication verbale, volontaire et intentionnelle, visant l'apprentissage d'un système de représentations indigènes⁸¹». Ces entretiens, enregistrés, étaient semi-dirigés et parfois plutôt informels. Souvent ils étaient aussi réciproques⁸². Cette méthode a été très vite abandonnée, car le passage de l'oral, des mots «parlés», au texte écrit posait des problèmes⁸³.

⁷⁹ Favret-Saada, «Etre affecté», *op.cit.*, p. 8.

⁸⁰ J. Favret-Saada, *ibid.*, p. 9. L'ethnologue, dans un autre texte, au chapitre II de son livre *Les mots, la mort, les sorts*, dédié aux explications sur sa démarche méthodologique, distingue deux moments et un passage de l'un à l'autre : «Entre 'prise' et 'reprise'», in J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts* (Paris : Gallimard, 1977), p. 31-50. A la différence du dispositif méthodologique de l'ethnologue cité, qui est constitué de deux étapes successives (la première «être prise» et la deuxième «être reprise»), dans ma méthodologie, la vue de l'intérieur (plus proche) et la vue plus extérieure coexistent ou tentent de coexister.

⁸¹ Favret-Saada, « Etre affecté », *op.cit.*, p. 8.

⁸² A proportions variables : ainsi, pour cinq entretiens faits à Monica, elle m'en a fait un. Avec Barbara la proportion était similaire.

⁸³ D'autre part, tant Monica que Barbara, m'avaient envoyé des textes dans lesquels elles explicitaient et expliquaient clairement, et sous forme écrite, leur démarche artistique. A ce propos, je voudrais citer les mots de la sociologue B. Zitouni : « j'ai dû abandonner une pratique (...) : les interviews dites qualitatives, prises sur le vif et sur le terrain. J'ai toujours eu l'impression que je leur volais les mots, aux interviewés, parce que je reprenais littéralement ce qu'ils disaient sans qu'ils aient pu réfléchir à cette littéralité, sans qu'ils aient pu construire leur propos en connaissance de cause. Du coup, à cause de ce malaise, j'ai dû me rabattre sur des documents et des discours construits, stylisés, faits pour exister dans le monde, dont les auteurs assumaient l'existence et que je pourrais alors reprendre tout en devant les

J'ai donc privilégié d'autres moyens⁸⁴ d'avoir accès à ce «système de représentations indigènes».

L'échange de courriels

Avec Monica et Barbara j'ai toujours entretenu⁸⁵ un échange de courriels qui, avec la recherche, s'est intensifié. Ces échanges étaient une forme de communication intersubjective, «moins volontaire» que les entretiens, contenant autant des affects que des informations riches sur les «représentations indigènes». Dans les courriels, je recevais souvent, en fichier attaché, des textes écrits par elles-mêmes⁸⁶ au sujet de leur propre travail (Monica) ou faisant partie de leur propre travail (Barbara).

Les notes

A plusieurs reprises je me suis déplacée sur leur territoire de travail. C'est principalement dans ces lieux que j'ai pris de notes. Dans mes cahiers j'écrivais ce que je voyais, ce que j'entendais, ce que je sentais et ce que je pensais.

Décrire et analyser

Ecrire, décrire

Dans les notes écrites pendant les présentations des travaux de Barbara et de Monica, apparaissent des descriptions faites sur le vif. Ces descriptions témoignent d'une vision «externe», d'un effort de saisir du dehors les formes et les actions en train d'être accomplies. Mais sont aussi décrites des sensations, des réflexions en cours d'élaboration qui témoignent du déplacement constant à l'intérieur de cette double vision.

Un autre outil sollicité pour la description a été la lecture du geste faite à partir de photos (celles que Monica m'avait proposées). J'ai posé sur ces photos un regard

prendre au sérieux, puisqu'ils étaient assumés par leurs auteur/e/s » ; B. Zitouni, in V. Despret et I. Stengers, *Les faiseuses d'histoires : que font les femmes à la pensée?* (Paris : La Découverte, 2011), p. 154.

⁸⁴ Ces autres moyens étaient les textes écrits, «construits », par Monica et par Barbara au sujet de leur propre travail « dont les auteurs assumaient l'existence », dans lesquels elles explicitaient leur démarche. D'autres sources écrites ont été nos échanges de courriels, où des réflexions sur leur propre travail étaient formulées. La plupart de ces textes sont repris dans les annexes.

⁸⁵ J'ai entretenu cette correspondance avec Monica et avec Barbara séparément. Même si il n'y a pas eu des échanges entre elles, je leur ai envoyé régulièrement des textes concernant tant le travail de l'une que de l'autre.

⁸⁶ Selon la terminologie propre à l'anthropologie on les désignerait comme des «discours endogènes».

minutieux, j'ai fait une «lecture rapprochée⁸⁷» du geste dansé, arrêté et retenu sur l'image.

Analyser

Afin de pouvoir réaliser une lecture critique, de faire une analyse des travaux de chacune des artistes-danseurs/danseuses⁸⁸, il m'a fallu trouver des concepts et critères me permettant d'isoler des traits, des caractéristiques propres et spécifiques à chaque démarche (visibles et présents dans les processus étudiés), et qui puissent également rendre possible la comparaison entre elles et avec d'autres démarches en danse contemporaine. Les discours féministes (J. Butler, R. Braidotti, A. Rich, L. Irigaray), des travaux faits en esthétique de la danse et en anthropologie de la danse m'ont fourni les concepts à partir desquels j'ai élaboré les outils d'analyse. La dernière partie de la thèse sera consacrée à l'explication de ces concepts et à l'analyse des trois processus en cours.

⁸⁷ J'emprunte cette expression à I. Ginot et à C. Roquet. Selon leurs propres mots, elle « fait écho aux propositions de George Didi-Huberman ou de Daniel Arasse ». Elles s'en servent pour expliquer un outil fondamental pour la recherche en danse, l'analyse du mouvement, qu'elles utilisent et qu'elles ont contribué à élaborer afin de pouvoir «se pencher» sur une œuvre chorégraphique et «ses contenus gestuels» : « L'analyse du mouvement se fonde sur un ensemble de savoirs pratiques et théoriques et surtout des prémisses éthiques qui lui imposent d'inclure la question de l'expérience – celle du spectateur et celle du danseur – comme condition de tout acte d'interprétation » ; I. Ginot et C. Roquet «Une structure opaque : les 'Accumulations' de Trisha Brown », in C. Rousier (éd.), *Etre ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XIXe siècle* (Pantin : Centre National de la Danse, 2003), p. 265. J'ai appliqué cet outil pour la lecture de quelques photos de Monica et aussi pour celles prises de mes propres productions chorégraphiques antérieures, où apparaissaient des gestes repris dans mes nouvelles créations (*Materia Viva, Figuras, Avec le masque*).

⁸⁸ Je fais référence à trois femmes, mais je garde le masculin «danseur» pour Barbara, car selon ses déclarations (lors du colloque de Cannes) elle se sent «plutôt danseur que danseuse» : «Il y a aussi dans la démarche quelque chose qui est en relation avec mon quotidien de danseur, je me sens plutôt danseur que danseuse d'ailleurs, c'est peut-être à cause des descriptions des épaules des danseuses» ; transcription des paroles de B. Manzetti lors de son intervention à l'Atelier de la danse n° 5, « *Ecrire en corps* » entre description et interprétation, le samedi 26 novembre 2011, au Palais des Festivals à Cannes.

La mise en mouvement et l'étude de mes propres propositions artistiques

Le but de cet axe de la recherche est la création «d'objets, de comportements et de phénomènes» considérés comme étant inclus dans une «catégorie spécifique», celle d'une forme d'art⁸⁹, la danse contemporaine. Il s'agit également de porter un regard critique sur ces «objets, comportements et phénomènes», de pouvoir les décrire et analyser.

Les différents dispositifs méthodologiques mis en place afin de développer cette partie de la recherche, se croisent, s'influencent et parfois se confondent. Certains⁹⁰ ont aidé plus spécifiquement à stimuler la création artistique, à nourrir l'imaginaire (tant des spectateurs que du créateur), ainsi qu'à provoquer des réactions émotionnelles et sensibles chez tous les participants. D'autres ont servi à élaborer l'étude, à interroger l'expérience du corps, de la rencontre ; à faire une description et une analyse des projets artistiques créés.

Au cours du processus, trois projets artistiques ont pris forme : *Materia Viva* (commencé en 2008 et poursuivi en 2009), *Figuras* (créé entre 2010 et 2011) et *Avec le masque* (titre provisoire) projet commencé en novembre 2011 et encore en développement.

Les deux premiers projets ont été explorés exclusivement dans des contextes et situations qui incluaient la présence du public. C'était à travers la rencontre avec l'autre

⁸⁹ J. Wheeler Kealiinohomoku dans un article, critique cette «catégorie spécifique» impliquant des «évaluations ethnocentriques». Elle révèle six de ces évaluations ou «préjugés ethnocentriques». La première «contraint les formes de danse à se conformer aux modèles occidentaux». Une seconde «répond aux critères esthétiques du locuteur et ne révèle rien des valeurs des interprètes». La troisième est de considérer la danse «comme le plus ancien des arts» lui conférant ainsi un «haut lignage» qui justifierais la vision «élitiste» que les théoriciens occidentaux ont d'elle. Un quatrième «préjugé ethnocentrique» est de faire une «association automatique» entre danse et art. Le cinquième «trait ethnocentrique», conséquence du préjugé antérieur, présuppose que dans chaque société il y a un développement de cet «art de la danse». Le sixième et dernier «malentendu» provient de «la supposition que la danse est motivée par l'expression des émotions et des sentiments», d'où découle l'affirmation que «le véritable objectif de la danse» est «l'expression des sentiments humains». J. W. Kealiinohomoku, «Le non-art de la danse : un essai», *op.cit.*, p. 159-166. Tout en considérant les formes de danse ici étudiées comme étant des expressions artistiques, je voudrais garder présents les six «préjugés ethnocentriques» soulevés par Kealiinohomoku car ils me permettront plus loin d'expliquer la spécificité de ces démarches, tant sur le plan anthropologique, qu'esthétique et politique.

⁹⁰ Il s'agit des «séances» mises en place pour le projet *Materia Viva* et des présentations-ateliers réalisés dans le cadre du projet *Figuras*.

(le public) qu'avaient lieu la recherche et la création d'une danse (créée et interprétée par moi-même), la production de discours sur/avec cette danse (ceux du public, les miens), ainsi que la production de textes (écrits par les spectateurs participants et par moi-même).

Dans *Materia Viva* la danse était composée sur le moment. Dans *Figuras*, elle était le résultat d'une sélection de positions isolées et ensuite travaillées dans un enchaînement, cette dernière étape étant réalisée lors d'une semaine de résidence au Centre García Lorca. Le projet *Avec le masque* a été, jusqu'à présent, travaillé uniquement en présence de public⁹¹.

Une première étape de la recherche a été réalisée au moment de la création, lors des présentations en public. Ensuite, une autre partie du travail a eu lieu sur table, à l'ordinateur. Pendant ce deuxième temps j'ai fait le travail de description et d'analyse, me basant sur les textes écrits par les spectateurs, sur mes notes, et sur une lecture des gestes faite à partir d'une série d'images sélectionnées.

La double vision et le déplacement

Le déplacement sans cesse d'une vision à l'autre, d'un aspect du travail et du vécu à un autre, semble plus intense et évident dans cette partie du travail de recherche. Sans cette tension constante entre ces deux visions, sans le passage et l'alternance de l'une à l'autre, ni les créations artistiques, ni l'étude n'auraient été possibles.

⁹¹ Sur Les contextes de création et présentation de ces trois projets voir des précisions à la page 27.

**Barbara, Monica,
Marian**

**Accompagner le processus de recherche de
Barbara Manzetti**

Un lieu comme une personne



Photo : Barbara Manzetti

Barbara Manzetti¹ a été accueillie en résidence de recherche et création, au Centre Chorégraphique National de Montpellier du 2 au 27 février 2010. Dans son projet, *Un lieu comme une personne*, elle invitait quatre artistes et chercheuses (Yvane Chapuis, Yota Dafniotou, Dominique Thirion et moi-même), à venir l'accompagner dans sa recherche, à lui tenir compagnie, chacune avec sa propre recherche, pendant une semaine. J'ai accepté avec grand enthousiasme l'invitation, ainsi que le rôle qu'elle m'attribuait.

J'avais commencé à suivre les premiers germes de son projet artistique à l'automne 2008. Le 8 novembre, j'ai réalisé un premier entretien dans la maison de Barbara à Pantin, dans lequel elle me parlait de son projet de résidence :

Il y a toujours eu l'amitié des artistes que je côtoie, comme toi, et depuis plusieurs années. Je me suis dit qu'il y avait une architecture humaine que j'allais trouver là bas [au CCN de Montpellier] que je ne pourrais pas trouver ailleurs, que je pouvais y aller, me rendre dans cet endroit avec une autre famille, une sorte de famille reconstituée, comme disait Jennifer Lacey, qui est une famille de personnes qui ne sont pas forcément dans la même recherche mais dont les recherches peuvent se croiser, se rencontrer, se tenir compagnie. Donc, plutôt que de créer ensemble ou partager, ou trouver un juste milieu entre des parcours, il s'agit de faire croiser des parcours sur un même lieu géographique².

Avec son invitation, Barbara me conviait à aller rencontrer «l'architecture humaine» du CCN³, à continuer «mon parcours» au même moment, et sur le même lieu, qu'elle poursuivrait le sien. Elle m'offrait un temps (rémunéré) et un cadre privilégiés (où je ne serais pas interrompue), pour développer mon travail artistique et approfondir l'étude sur son processus. Pour mener cette recherche, elle me proposait aussi d'adopter une position et une méthode de travail : accompagner.

¹ «Barbara Manzetti est née à Rome en 1970. Après une première réalisation chorégraphique pour la scène, qui reçoit le prix de la SADC belge en 1996, elle s'éloigne rapidement des cadres de création usuels pour des territoires d'investigation plus immédiats en milieu urbain. L'espace et le temps choisis pour la performance sont souvent un lieu et un temps transitoires; le spectateur est mis en situation physiquement, l'œuvre devient en même temps objet et cheminement (...). L'objectif de sa recherche et des nombreuses collaborations est la construction d'un espace suggestif ou espace résonnant. Les objets performatifs, éphémères et évolutifs, cherchent à pousser les limites de la représentation, parfois jusqu'à l'embarras. Cela par la proximité toujours recherchée avec le spectateur, à travers une intimité physique ou comportementale ou par la réversibilité du rôle choisi par la performeuse : auteur, acteur, dictateur, spectateur. Une confusion est mise en place, entre espace public et espace intime, dans la tentative constante d'échapper aux cadres existants en proposant de nouveaux, eux-mêmes éphémères et imprévisibles» ; extrait du curriculum de Barbara Manzetti. Voir annexes p. 26.

² M. del Valle, «D'abord le lieu», entretien avec Barbara Manzetti à Pantin le 8 novembre 2008.

³ J'utiliserai cette abréviation pour me référer au Centre Chorégraphique National de Montpellier.

Accompagner

je parle de compagnie et je ne parlerai pas de collaboration pour ce projet. la compagnie est ce qui vient contrer l'abandon sans pour autant exclure l'indépendance. travailler seules-ensemble en avançant de manière autonome dans la géographie de nos retrouvailles.

si nos recherches ne peuvent pas forcément se mêler elles peuvent se retrouver, elles peuvent partir en voyage, entrer en conversation, elle peuvent se souder dans un mouvement spontané sans perdre leur identité, s'isoler en restant dans le même espace, se tenir compagnie⁴.

Après avoir tenté dans ses derniers projets⁵ la 'méthode' collaboration, Barbara voulait essayer une autre façon d'être en lien, en «compagnie⁶» d'autres artistes, dans un contexte de travail.

La collaboration suppose pour Barbara que le lien («se mêler», «se souder») se fasse au prix d'une perte, celle de «l'identité» du projet propre à chacun. Le nouveau défi qu'elle soulève est d'expérimenter un autre mode d'être ensemble, la «compagnie».

Travailler seules-ensemble

Cette nouvelle modalité, elle l'exprime au moyen d'un oxymore, 'travailler seules-ensemble'. Pour Barbara, la seule action de travailler dans un même lieu crée un lien, une relation qui se fait dans «un mouvement spontané», n'exigeant pas le sacrifice de «l'identité» des recherches de chacune.

Les singularités de ce mode particulier de faire communauté, seraient (utilisant les mots de Barbara) : réunir dans un même espace une sorte de «famille reconstituée», impliquant des liens affectifs. Cette famille serait composée de «personnes qui ne sont pas forcément dans la même recherche mais dont les recherches peuvent se croiser, se rencontrer, se tenir compagnie».

⁴ B. Manzetti, *Un lieu comme une personne*, texte reçu par courriel le 15 janvier 2009. J'ai respecté la ponctuation originale.

⁵ Comme la collaboration avec Bruno Marin et Corine Lamech pour son projet *Mes Contemporains* (2007-2008), ou avec Giuseppe Molino dans *Une forme amie* (2009).

⁶ Barbara joue avec la connotation du terme «compagnie» dans le contexte de la danse. Les artistes chorégraphes, après quelques années de travail, sont censés avoir formé une compagnie (plus au moins stable) et recevoir des aides de l'Etat pour l'entretenir. Cette forme d'organisation serait synonyme de professionnalisation. La possibilité de créer une compagnie et de pouvoir la maintenir est considérée comme le résultat d'une reconnaissance faite par les institutions du travail du chorégraphe.

Il ne s'agit donc pas de «créer ensemble ni de partager ou trouver un juste milieu entre des parcours», ce qui serait plus proche d'une collaboration, mais de faire en sorte, par son invitation, que «des parcours», menant des cheminements différents, puissent se «croiser sur un même lieu géographique».

Pour qu'entre des personnes il puisse y avoir «compagnie», et qu'ait lieu l'action d'«accompagner», deux conditions sont nécessaires : qu'il y ait un lien affectif entre ces personnes, comme celui de l'amitié, et qu'elles soient engagées dans une recherche personnelle. Ensuite, le lieu géographique ferait le lien entre elles, l'espace dans lequel les différentes recherches pourraient «se retrouver», «partir en voyage» ensemble ou «entrer en conversation».

Dans la relation de «collaboration», les recherches propres à chaque collaborateur doivent se fondre, «se mêler», fusionner pour aboutir à un seul projet. Ce dernier, mis au centre, fonctionnerait comme liant principal entre les différentes personnes.

La nouvelle forme de relation que Barbara voulait mettre en place à Montpellier nous sollicitait tout autant comme artistes, que comme chercheuses et amies.

C'est à partir de cette triple position (en tant qu'amie, artiste et chercheure) que je me suis rapprochée du processus créatif de Barbara pendant la semaine de résidence.

chacune viendrait avec les préoccupations liées à sa recherche, nous partagerions le même espace géographique, nos recherches se tiendraient compagnie de différentes manières.⁷

Mes «préoccupations» en tant qu'artiste étaient, à ce moment-là, de continuer à explorer *Materia Viva*⁸. Celles, en tant que chercheure, se portaient sur une possible façon de suivre de près la mise en mouvement du projet artistique de Barbara ; quelle écriture et quels outils pouvaient m'aider à témoigner des différentes formes qu'il allait prendre.

Dans cet espace géographique commun, nous devions construire un territoire qui puisse fonctionner comme lieu de partage. Il nous fallait également inventer les différentes manières de permettre à nos recherches de «se tenir conversation», de «se rencontrer» et de «se tenir compagnie».

⁷ B. Manzetti, dossier envoyé au CCN de Montpellier, reçu par courriel le 2 novembre 2008. Voir annexes p. 11.

⁸ Nom du projet de danse (de recherche et création) que j'ai mené dans différents cadres, villes et pays entre 2008 et 2010.

Comment une recherche tient compagnie à une autre

Notre point de départ commun était la nécessité mutuelle, et le besoin réciproque, de mettre nos recherches en proximité l'une de l'autre. Par ce rapprochement, nous voulions créer une dynamique qui puisse mobiliser nos projets et les aider à avancer.

Si mon travail a toujours été plus proche du corps des autres que du mien, c'est que les autres m'ont toujours mieux déplacée que ne pouvaient le faire mes propres muscles. Ce travail est l'œuvre collective de notre intimité, notre invention quotidienne du monde et de la normalité. Et cette normalité est quelque chose de parfait, pour moi.⁹

Nos recherches

La recherche de Barbara et la mienne, se sont rencontrées à plusieurs reprises depuis 1994, année où nous avons présenté nos créations chorégraphiques respectives dans le même festival de danse à Bruxelles¹⁰. Depuis, nos trajectoires n'ont pas cessé de se croiser, de se retrouver, nos rencontres prenant des formes très diverses¹¹.

Pendant dix sept ans, nous avons suivi les projets l'une de l'autre, nous avons maintenu d'innombrables conversations et un échange régulier, écrit et critique, sur nos recherches¹². Barbara a participé également, comme artiste et pédagogue, à cinq des sept éditions de l'Atelier Intensif de Création et Composition en Danse¹³ que Monica Klingler et moi-même avons créé et dirigé à Bruxelles et à Anvers entre 1999 et 2006. Barbara est un témoin privilégié de mes recherches, une amie et une artiste qui a la capacité de stimuler mon travail artistique et surtout de le questionner.

⁹ Texte de présentation du projet de Barbara Manzetti *Mes Contemporains*, créé aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2006.

¹⁰ C'était dans le festival *Danse à la Balsa*, au théâtre de la Balsamine, Bruxelles.

¹¹ J'ai dansé avec le musicien David Nuñez pour sa proposition *Dire, taire* lors de sa résidence à Plateau (Bruxelles, 1997) ; elle m'a aidée, comme assistante, à la création de la pièce *Arco Vacío* (Bruxelles, Anvers, 1997) ; nous faisons partie (entre 1996 et 1998) d'un groupe d'artistes (sculpteurs, compositeurs, metteuse en scène, danseuses, chorégraphes et cinéaste) que Barbara avait nommé *La Communauté inavouable* (comme le titre du livre de Blanchot) ; nous avons dansé ensemble dans *Berceuse* de Beckett (dans l'atelier de Willem Orebeek à Bruxelles, 1999) ; nous avons partagé la scène, chacune avec son projet, à deux occasions : lors de l'hommage à Igor Tchäï (Théâtre de la Vie, Bruxelles, novembre 2001) et à *Refuggio* (Bruxelles, octobre 2002). En 1997 nous avons écrit une sorte de manifeste que nous avons distribué aux programmateurs dans le festival *Danse in Kortrijk* ; cette même année nous avons fait des tentatives, non réussies, de créer une structure de production et de diffusion pour nos projets et créations respectifs.

¹² Comme le très beau texte écrit par Barbara à propos de ma pièce *Lieux* (1996), ou celui que j'ai écrit, à sa demande, sur sa pièce *Jean publique en Concert* (2002).

¹³ Pour en savoir plus sur ce projet artistique et pédagogique, voir l'article de M. Klingler et M. del Valle «L'Atelier intensif de création et composition en danse. Une expérience artistique et pédagogique», in revue Nouvelles de danse, *Incorporer* (n° 46/47, printemps-été, Bruxelles : Contredanse, 2001), p. 219-222.

Etudier le processus de recherche de Barbara Manzetti

En choisissant comme un de mes objets d'étude le processus de recherche de Barbara, je voulais porter un regard plus attentif à sa façon de travailler, suivre de plus près sa manière très singulière de créer des propositions artistiques qui échappent aux formes établies, qui détournent et contournent les cadres fixés à l'avance pour la création chorégraphique.

Son refus obstiné de se reposer dans une forme ou genre artistique (et souvent lorsqu'elle le maîtrise bien) m'a toujours interpellée, de même que son choix de faire des œuvres ouvertes, sans cesse en mouvement, qui ne se fixent jamais sur un objet définitif ou « autonome »¹⁴. Son travail est non seulement une source d'inspiration et d'interrogations, mais il pose également au chercheur un défi stimulant : comment s'y prendre pour étudier et témoigner de cette démarche artistique particulière? Comment accompagner et rendre compte de cette mobilité? Quels outils spécifiques doivent être sollicités? Quelle écriture pourrait capter, respecter, voire dialoguer, avec ces singularités?

Adopter la méthodologie que Barbara me proposait (avec toute sa complexité) était déjà un appui, un point de départ.

Avant Montpellier, j'avais mené l'investigation sur son processus créatif dans des lieux privés (sa maison à Pantin, la mienne à Bruxelles) lors de courts séjours de deux à trois jours et en assistant à des événements ponctuels¹⁵ dans des lieux publics¹⁶.

J'avais essayé la méthode des entretiens (semi-dirigés et enregistrés) que nous nous sommes faits l'une à l'autre. J'alternais cette méthode avec l'enregistrement de longues conversations informelles. J'ai également utilisé, de plus en plus, l'écriture : des notes prises pendant ou après la présentation de ses travaux, des échanges réguliers par courriel. Barbara avait aussi mis à ma disposition de nombreux textes écrits par elle : les premières ébauches de ses livres ; les dossiers de ses projets (dans ses différentes étapes) ; les textes à publier ou publiés dans son journal¹⁷.

¹⁴ Même les films fixés dans un montage, elle les réactualise, en créant une situation, une forme, ou en s'adressant aux spectateurs qui regardent le film, elle ajoute des commentaires, des explications qui orientent ou conditionnent la perception du film, questionnant ainsi son autonomie.

¹⁵ Comme la présentation de trois de ses films, *Ici c'est plus intime, trois films de Barbara Manzetti*, dans le cadre de La Fabrique du cinéma #3 (Bruxelles, le 6 décembre 2010).

¹⁶ A la Ménagerie de verre, aux Laboratoires d'Aubervilliers, à la Fabrique du cinéma.

¹⁷ Certains sont disponibles sur : www.manzettibarbara.com, www.leslaboratoires.org

La résidence d'une semaine à Montpellier, fut l'occasion d'accélérer et d'intensifier l'étude sur son processus, près d'elle et avec elle.

Montpellier, février 2010

Nos recherches sont allées «se tenir compagnie», une fois de plus, à Montpellier le 1^{er} février 2010. Pendant une semaine intensive, nous avons mis en vie et en résonance l'espace de travail qu'on nous avait assigné : une grande salle blanche nommé l'Atelier. Nous sommes arrivées dans cet espace, chargées de nos vies, de nos retrouvailles, de nos projets. C'était un espace habité avec lequel il fallait trouver des façons de dialoguer.

Je rencontrais le lieu pour la première fois, mais Barbara était déjà une habituée¹⁸. Notre première tâche a été de créer un territoire où pouvoir cohabiter.

Je me rends compte avec le temps que je n'arrive pas à penser, à concevoir un projet sans penser à l'endroit où il va être fait. Tous mes projets sont contextualisés, forcément, et c'est peut être un problème, mais c'est une particularité de mon travail. Ça veut dire que le même projet, comme **Mes contemporains**, par exemple, aux Laboratoires d'Aubervilliers va être **Mes contemporains – Aubervilliers**. A Montpellier je vais devoir refaire, reconcevoir le projet pour qu'il soit adressé particulièrement aux gens qui vont venir le voir. Ce n'est pas tellement l'architecture finalement qui est importante, c'est le contexte humain, donc «d'abord le lieu» c'est un ensemble de personnes qui travaillent d'une certaine manière dans un climat particulier, et oui, c'est comme une architecture humaine plus qu'une architecture concrète¹⁹.

Dans la géographie du Centre Chorégraphique, nous devions construire une intimité, créer les conditions favorables au déploiement et au partage de nos recherches.

Nous avions différents lieux à investir et à rencontrer : des lieux privés et intimes (les chambres) ; des espaces semi-publics et semi-intimes, comme la cuisine où nous croisions nos voisins de résidence (la Ribot, Denis Mariotte, Renaud Golo) ; des lieux publics qui gardaient un certain niveau d'intimité (les bureaux, la bibliothèque). Entre ces espaces, il y avait des lieux-passages à parcourir (le hall, les escaliers).

Le studio, désigné comme notre lieu principal de travail, était un mélange de lieu intime, de lieu public et de lieu de passage.

¹⁸ Barbara avait déjà été accueillie en résidence en 2008 avec *Mes contemporains* (performance et vidéo, recreation in situ avec Bruno Marin et Corinne Lamesch) ; en 2004 elle avait présenté *All You Need Is Foot* (création sonore avec David Nuñez et Christian Oliver) dans le cadre de *Hors Séries*.

¹⁹ M. del Valle, «D'abord le lieu», entretien avec Barbara Manzetti à Pantin le 8 novembre 2008.

Entre ta chambre et ma chambre. Entre nos chambres et la cuisine. Entre le 2^{ème} étage et le 1^{er}. Entre nous et nos voisins. Entre l'espace d'en bas et l'espace d'en haut. Entre les gens qui circulent et les gens dans leur bureau. Entre le dehors et le dedans. (...) Entre le bruit de tes bottes dans les escaliers et le bruit d'une guitare. Entre nos rires et leurs regards. Entre tes mains et les cartes.²⁰

Investir l'espace de travail : l'Atelier

Pour transformer l'espace du studio et, en faire notre lieu de travail, nous avons dû faire une série de modifications. D'abord, enlever des objets (les cartons dans les fenêtres qui empêchaient l'entrée de la lumière du jour²¹), ensuite, en amener d'autres (des couvertures, des coussins, des fleurs, des tissus), ainsi qu'apporter du matériel (ordinateur, caméra vidéo, lecteur DVD, etc.).

Nous avons pris place doucement dans cet espace, avec nos corps, en engageant des actions (comme donner des massages, parler, nous déplacer, écrire, danser) et, en adoptant différentes postures (assises, couchées, debout, accroupies, etc.). Nous avons exploré le grand espace blanc de l'Atelier par zones.

L'après-midi :

On reprend l'espace, il y a eu des massages, une conversation sur les pieds enregistrée. Les traces des corps des autres. La mémoire dans les mains.

On entend l'enregistrement sonore de **Mes contemporains** fait à Montpellier en février 2008.

On sort le matériel technique : caméra, appareil photo, vidéo. Encore des gens qui traversent l'espace (ce n'est pas encore notre espace). Des couvertures en laine vert obscur, étalées au sol avec des coussins. Soleil dehors. Nos sacs, nos chaussures.

Barbara est à l'ordinateur, moi j'écris sur le cahier assise sur la couverture. J'écoute les mots de Barbara sur la bande de son : « un souci de bonheur » Barbara me dit maintenant : 'il nous faut une chaise aussi', sur la bande du son encore ses paroles.

Les couches de temps dans cet espace maintenant, les voix qui parlent aussi.
'Se tenir compagnie', 'collaborer',
entrer, croiser, accompagner, participer au projet de l'autre.
Barbara dit : 'venir avec quelque chose qu'on peut partager' 'il faut que ça aille dans les deux sens'.²²

²⁰ M. del Valle, «Ecrit dans le train, entre Montpellier et Bruxelles», courriel envoyé à Barbara le 8 février 2010.

²¹ Ils avaient servi pour la performance de la Ribot, *Laughing hole* (2006) présentée la veille dans le même espace.

²² M. del Valle, extraits des notes prises le 2 février 2010 au CCN de Montpellier.

C'était une brève description de notre première journée de travail. La gestion du temps était aussi un aspect important. Nous devions faire le partage entre des moments où nous travaillions ensemble dans le même espace, et d'autres où nous nous isolions (souvent pour écrire) ; des moments de convivialité plus ouverts (les repas, les moments d'échange avec les autres résidents), et ceux où nous avons rendu visibles nos recherches (les séances de *Materia Viva*, les «visibilités», les «master class »).

Dès le lendemain de notre arrivée, quelques personnes ont été invitées à entrer dans notre espace de travail. Ces premières ouvertures eurent lieu pour des séances de *Materia Viva*²³ (de trois à quatre personnes par séance). Barbara m'accompagnait, en introduisant la séance par des explications sur le contexte, en filmant, en faisant des photos, en prenant des notes et en partageant ses impressions avec les spectateurs à la fin de la séance.

Le premier moment d'ouverture de nos recherches respectives, désigné comme «visibilité», eut lieu dans l'espace de travail le 4 février. Le public, était invité à venir partager une étape du travail. Cette visibilité, a mis à l'épreuve l'enjeu principal de notre séjour : que nos recherches puissent se croiser, se rencontrer, se tenir compagnie. Nous avons donc rendu «visible» et matérialisé notre manière singulière d'être «seules-ensemble» avec nos recherches.

La «visibilité» du 4 février

Une quinzaine de spectateurs sont venus le soir pour assister à une présentation de nos recherches. La soirée a commencé par une introduction de Jean-Marc Urrea, directeur du CCN, dans laquelle il a parlé de la démarche artistique de Barbara. Ensuite, Barbara a pris la parole et, s'adressant aux spectateurs d'une «façon performative»²⁴, elle a expliqué quels étaient les contenus de son travail (tout en bougeant et en se déplaçant). A un moment donné, elle a interrompu son discours, et elle est venue s'asseoir près de moi en silence, c'était notre consigne (faire une pause, un vide) pour que je puisse reprendre la parole.

²³ Une séance de *Materia Viva* contient trois parties (reliées entre elles par des passages) : accueillir les spectateurs et leur expliquer la démarche artistique ; une danse en solo pendant laquelle les spectateurs sont invités à écrire leurs impressions et images ; et ensuite, la lecture à voix haute, faite par les spectateurs eux-mêmes, des textes écrits pendant la danse, suivie d'une discussion sur l'ensemble de l'expérience.

²⁴ Un peu plus loin je décrirai plus en détails cette «façon performative» de parler.

J'ai enchaîné avec une séance (raccourcie) de *Materia Viva* (sans l'échange avec les spectateurs). Après la séance, sans pause, Barbara a recommencé à parler pour présenter son film, *Une forme amie*²⁵, qu'elle a, ensuite, projeté sur un grand écran.

Pour cette soirée de «visibilité», elle avait également écrit et distribué aux spectateurs un texte, la première ébauche de ce que plus tard deviendrait le *Livre I*. C'était le premier d'une série de 'livres' qu'elle a écrits et envoyés par courriel, à quelques proches, tout au long de sa résidence, et même au-delà.

Lieu intime, lieu de passage et lieu public

le soleil, vous voyez. le ciel. bleu. sauf vendredi matin, toute une
journée de pluie. les cheveux trempés pour goûter au magret de canard.
à l'étage, des voisins avec des yeux et des sourires comme il faut.
des conversations tranquilles. ils disent: "vous avez vraiment l'air d'être heureuses vous".
en bas l'accueil a été, comment dire, chaleureux. passons sur la tringle de rideau.
un ordinateur qui marche dans l'atelier. des épaisses couvertures vertes. pure laine.
le travail de Marian comme une plongée. qu'est-ce que ça fait d'avancer ensemble.
après l'ouverture de jeudi Fanny a dit: "j'ai eu l'impression de rentrer dans la chambre de
quelqu'un, puis en arrivant chez moi j'ai fait des listes, je n'avais pas de post-it alors j'ai
fait des listes de ce que je vais changer".
ne préparez rien, ce n'est vraiment pas nécessaire. aucune inquiétude. vous êtes attendues,
oui.
tirages de cartes, écriture, méditation, peu de cuisine, nous avons soif de thé, la réalité tout
le temps. dans la valise avec des tongs pour la douche et une serviette, vos
recherches, vos outils et si vous le voulez bien de l'espace pour ce
qui va venir. pour une accélération aussi.
il n'y aura pas de spectacle, les moments de visibilité sont des moments de visibilité. nous
restons sur nos parcours mais l'approche géographique accélère tout. nous sommes vite
débordées.
samedi et dimanche pour écrire. j'entends Marian passer dans le couloir.
nous avons ri à en pleurer, écarté les hommes un moment, cherché du chocolat.
quelle chance je me dis.
je vous embrasse²⁶

²⁵ «J'ai contacté Olivier Bertrand au printemps 2009, le lendemain d'une représentation de *Rire* d'Antonia Baehr au Théâtre de la Bastille. (...) Je voulais me confronter à nouveau à la scène, la boîte noire. Je lui proposais une création in situ qui respecterait les modalités suivantes : travailler à partir du lieu, tout réaliser dans le lieu, dans une économie de temps et de moyens. Rapidement nous avons convenu d'une résidence de 5 jours en novembre, dans l'une des deux salles de spectacle qui resterait inoccupée pendant la journée. Je demandais la salle vide, éclairée seulement par les lumières de service. (...) Un lundi de novembre j'arrivai au théâtre avec une caméra, sans projet. Je me posais sur le plateau avec l'ordinateur, j'écrivais immédiatement 'j'ai peur de tout'. Plus tard je trouvais une éponge dans les loges, je posai la caméra et filmai la première scène en écrivant sur le mur du fond avec l'éponge mouillée : 'j'ai peur de tout sauf de ce théâtre' » ; B. Manzetti, texte écrit à propos du processus de création du film *Une forme amie*, envoyé par courriel le 30 janvier 2011. Voir annexes p. 13.

²⁶ B. Manzetti, «Chez Mathilde», courriel envoyé aux « quatre chercheuses », le 6 février 2010.

Il a fallu peu à peu apprivoiser l'espace pour le rendre intime. Nous voulions construire une intimité qui puisse être partagée, qui invite à entrer en elle. Nous cherchions à créer un lieu ouvert, accueillant, où l'on puisse venir lorsqu'on a besoin.

Barbara avait proposé à quelques personnes liées au centre, de leur donner un massage (sur rendez vous)²⁷. Les gens venaient dans l'espace de travail à l'heure du rendez vous fixé pour le massage. Parfois, il y avait aussi des visites à l'improviste, nos voisins de résidence ou des personnes travaillant au centre, qui passaient pour engager une conversation ou pour faire un tirage de cartes²⁸.

Hors les murs

Deux autres occasions de faire cohabiter publiquement nos recherches, eurent lieu le 5 et le 6 février. C'était à l'Université Paul Valéry, dans le cadre d'une «master class» donnée aux étudiants en 1^{er} année de Licence en Arts du spectacle. Le cours était dirigé par un couple d'anciens danseurs de la Cie. Mathilde Monnier, Rita Quaglia et Lluís Ayet. Les présentations eurent lieu à 10h du matin, chacune pour une vingtaine d'étudiants.

Les présentations

Les présentations avaient une structure similaire à celle de la soirée «visibilité» du 4 février. Elles ont commencé par une introduction prise en charge par Fanny Delmas²⁹. Barbara a enchaîné en parlant et en agissant d'une « façon performative », intervention qui rassemblait à une (nouvelle? autre?) introduction, étant donné les informations qu'elle donnait sur son travail et sur sa démarche. Ensuite, j'ai continué avec une séance de *Materia Viva* qui fut suivie de la projection du film *Une forme amie*. La présentation s'est terminée par une longue discussion avec les étudiants et les enseignants.

²⁷ L'invitation à «faire une consultation» a été adressée au personnel administratif, à l'équipe artistique ainsi qu'aux autres artistes en résidence. Barbara, afin «d'approcher concrètement le corps du lieu et de connaître son fonctionnement intimement», a utilisé le toucher bienveillant et la conversation qui l'accompagne. Les techniques de massage qu'elle pratiquait étaient: le Nuad Bo Rarn (massage Thaï Traditionnel), le Nuad Thao (massage des pieds et réflexologie Thaï) et le Lomi Lomi Nui (massage Hawaïen, à l'huile et en musique).

²⁸ Barbara avait créé un jeu de cartes lors de son expérience comme enseignante à l'école de théâtre de Strasbourg. Ce jeu, m'a-t-elle expliqué, elle l'avait conçu pour aider les étudiants à trouver des solutions aux questions qu'ils se posaient concernant leur propre projet. L'idée lui était venue en utilisant les questions des uns pour répondre aux questions des autres.

²⁹ Fanny Delmas est responsable des actions culturelles et pédagogiques menées au CCN de Montpellier dans le but de l'ouvrir à différents publics.

Une forme (façon) performative

Lors de ces deux matinées, j'ai pu observer, plus en détail, la façon singulière dont Barbara procédait et construisait, dans l'immédiateté, une forme que j'ai qualifiée de *performative* car elle la construisait en direct, presque en improvisant. Ce n'était pas la première fois que je la voyais agir de cette façon pour élaborer ce genre de forme singulière³⁰.

Les termes «performance» et l'adjectif «performatif» sont utilisés souvent par Barbara pour se référer à son propre travail³¹. Ce terme, elle ne l'utilise pas pour indiquer une filiation à un genre ou à une pratique artistique (comme c'est le cas de Monica), elle l'emploie plutôt pour désigner une type particulier d'action³². Cette action utilise le corps comme médium³³, s'élabore au moment présent, n'a de vie que dans le présent, comme Peggy Phelan³⁴ l'affirme, et ne peut pas se reproduire.

Les actions engagées par Barbara élaboraient les contours d'une forme³⁵ qui émergeait sous nos yeux. Barbara la faisait apparaître en se servant principalement du langage³⁶, d'une parole qui coulait ininterrompue. Son discours s'appuyait sur des arguments qu'elle avait préparés au préalable et qu'elle exposait. Des actions physiques, accompagnées d'un commentaire, pouvaient s'insérer dans son discours, l'interrompant, ou perturbant sa linéarité. Les incursions de gestes et d'actions, «hors propos», avaient un effet comique et provoquaient souvent le rire des spectateurs surpris. J'ai pris des notes lors de son déroulement qui la décrivent plus en détail :

³⁰ J'avais eu d'autres occasions à Bruxelles, à la Raffinerie en avril 2008 où elle présentait *Mes Contemporains*.

³¹ Terme qu'elle utilise pour désigner un projet (*Une performance en forme de livre*), ou pour nommer un de ses aspects (comme l'expression «performance discursive» utilisée dans son dossier *Qui se nourrit de fleurs* pour la Villa Médicis, février 2013. Voir annexes p. 45-52).

³² Proche du sens que Giurchescu donne au terme «performance», qui selon ses propres mots «exprime à la fois l'idée de représentation et d'action» ; A. Giurchescu, «Le symbole de la danse comme moyen de communication», *op.cit.*, note 2, p. 265-266. Voir citation complète dans la thèse à la page 21, note 71.

³³ «La performance regroupe un certain nombre de pratiques artistiques spécifiques que l'on désigne par les termes live art, art action, happenings, performance solo, body art, ordeal art [l'art par la mise à l'épreuve', N.d.T.] et art performance. Les termes changent au fil du temps, en fonction du lieu et du genre. Mais tous ont pour point de départ la croyance que le corps est un médium pour l'art. En ce sens, la performance est intimement liée à la danse et au mouvement» ; P. Phelan, «L'engagement du corps», in revue *Mouvement. L'indisciplinaire des arts vivants*, *op.cit.*, p. 44.

³⁴ P. Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, (London/New York : Routledge, 1993), p. 148. La citation complète se trouve à la page 21 de la thèse, note 71.

³⁵ Cette forme contenait «la possibilité d'une transformation pendant le déroulement de l'événement –pour le performer comme pour le spectateur» ; P. Phelan, «L'engagement du corps», *op.cit.*, p.49.

³⁶ Parfois Barbara utilise des habits particuliers qu'elle choisit spécifiquement pour l'occasion (par la couleur, la forme, etc.), ou des accessoires qui modifient et changent son apparence (une barbe, une perruque, etc.)

Dans sa proposition performative, Barbara parle sans arrêt. Elle enchaîne une phrase sur une autre, saute du fil de son exposé (préparé au préalable) à un commentaire circonstanciel, comme si le monde extérieur et le réel imprévisible venaient constamment la distraire de son raisonnement. Elle se sert de plusieurs excuses pour interrompre la linéarité de son discours : comme remarquer la présence de quelqu'un qui est dehors³⁷.

Elle continue toujours à parler, elle glisse du discours à un lapsus volontaire, pour reprendre aussitôt sa pensée interrompue, cela crée un effet comique et établit une sorte de complicité, de proximité avec le spectateur. La parole, qui coule constamment, est parfois accompagnée de gestes qu'elle commente (une autre forme d'interruption) tout en les faisant : 'j'ai envie de m'étirer', la surprise provoque le rire. Elle dit : 'être toujours présente' à la vie, à l'instant, c'est peut être pour cela qu'elle est constamment interrompue, peut être aussi pour échapper, pour trouver des fuites, pour ne pas s'enfermer dans une linéarité rigide³⁸.

Les passages

Les différentes parties de la présentation s'articulaient au moyen de passages. Il y avait le passage subtil de la présence quotidienne de Barbara à une autre, la performative³⁹, qui se faisait par la parole⁴⁰. Ensuite, celui de la présence vivante à l'image filmée, la transformation de la parole en geste et en écriture.

Barbara : 'par l'image [filmée] je me rends plus comme un objet, j'abandonne l'emprise sur le spectateur [comme dans l'approche performative] pour que le spectateur puisse avoir cette emprise sur moi, pour qu'il puisse se projeter'⁴¹.

Dans la proposition performative, la parole, qui est centrale, semble intarissable. Elle agit comme une sorte d'enveloppe qui donne un contour à la forme vivante en train d'être créée sous nos yeux. Tout en construisant la forme (le contenant), la parole nomme et énumère les «contenus» qui se trouvent (que Barbara est en train de placer) à l'intérieur. Cette parole, devient muette et silencieuse dans le film. Sa vivacité sonore semble être remplacée par l'éloquence d'un geste ample qui fait apparaître une belle écriture très soignée (en attaché).

³⁷ Dans la salle il y avait de grandes vitres donnant sur l'extérieur.

³⁸ M. del Valle, Notes sur l'expérience à l'Université Paul Valéry avec Barbara Manzetti, Rita Quaglia, Lluís Ayet et une vingtaine d'étudiants le 5 février 2010 à Montpellier.

³⁹ Je me réfère ici à une présence que Barbara construit par des stratégies (comme la modification de sa voix) et par des actions particulières adressées au public.

⁴⁰ La voix de Barbara devient plus tonique et adopte un ton plus affirmatif. Ses paroles s'écoulent dans un rythme et un débit beaucoup plus rapides.

⁴¹ Paroles de B. Manzetti recueillies par M. del Valle dans les Notes sur l'expérience à l'Université Paul Valéry avec Barbara Manzetti, Rita Quaglia, Lluís Ayet et une vingtaine d'étudiants, le 5 février 2010 à Montpellier.

Les mots, dans le film, s'écoulent de la même façon ininterrompue que les paroles dans la forme vivante. Ils défilent rapides sur l'écran, comme des commentaires, ou des sous-titres qui rendraient lisible une pensée.

Les contenus

Le mot « contenu » est répété à plusieurs reprises dans la forme vivante, de même que dans le texte apparaissant dans le film. Une problématique semble se dégager autour de ce mot, se concentrant dans la question suivante : « quel est le contenu de mon travail? ».

Barbara parle du contenu de son travail, elle énumère tout ce qui en fait partie et qui se trouve dedans : 'Le silence est aussi un contenu de mon travail'. Le contenu est présenté comme une addition de choses, d'actions, de pensées, de mots, de personnes. Ce contenu se manifeste à travers la parole. Le contenant il est en train de se créer : la parole, le film, la voix, la présence⁴².

Une liste des différents contenus, se trouvant dans son travail, nous est donnée à travers la parole et l'écriture. Ces contenus tiennent ensemble et sont gardés les uns avec les autres, dans trois contenants principaux, chacun ayant sa propre temporalité : la forme performative (en train de se faire), le film (créé au préalable mais mis dans un nouveau contexte) et le projet de résidence (déjà en cours et s'étalant dans la durée d'autres trois semaines à venir).

Les contenants

Un premier contenant, est celui qui englobe l'ensemble de la présentation, incluant mon projet *Materia Viva* et le film. Ses contours sont délimités dans le temps par la prise de parole de Barbara. Il commence à se créer avec sa présentation, et se dilue dans la discussion informelle avec les autres participants. C'est un contenant fluide, extensible, où la parole joue le rôle de liant. Cette parole fait tenir ensemble les différents contenus sans les retenir, sans empêcher leur mobilité ni leurs changements. Sa forme est souple, elle peut être modifiée et réactualisée constamment. C'est une enveloppe ouverte, en extension, comme la parole, la voix et le corps présents qui la composent.

Un autre contenant, enveloppe, ou forme, est le film *Une forme amie*. Selon les propres mots de Barbara, il est fait d'une suite de plans, de scènes qui se suivent les unes aux autres selon un ordre chronologique: « il n'y a pas de montage, pas de caméra qui bouge ; une image, une

⁴² M. del Valle, extrait de Notes sur l'expérience à l'Université Paul Valéry avec Barbara Manzetti, Rita Quaglia, Lluís Ayet et une vingtaine d'étudiants le 5 février 2010 à Montpellier.

scène est suivie, repoussée par une autre image, par une autre scène », « je garde la chronologie, l'ordre dans lequel les scènes ont été filmées⁴³ ». Ces images, ont été conçues pour devenir, à leur tour, des contenants : « des images assez vides pour donner envie d'y être dedans, d'y prendre place⁴⁴ ». Dans cette forme, un ensemble hétérogène de contenus est accueilli et englobé.

Les deux premiers contenants, sont enveloppés (contenus) par un troisième : le projet de résidence de Barbara, se déroulant pendant tout le mois de février au CCN. L'ensemble du projet a été présenté aux étudiants pendant l'introduction, faite à cette occasion par Fanny Delmas.

Processus : Barbara : 'Préparer le territoire mais ne pas répéter un événement'.⁴⁵

Mémoire/ traces

J'observe, et je me rends compte du rapport ambigu et conflictuel que Barbara entretient avec les traces et la mémoire. Elle construit sa forme performative sur des paroles qui, une fois prononcées, s'effacent. Elle a besoin de réactualiser constamment et de remettre dans un nouveau contexte son film, mettant ainsi en doute sa forme autonome et achevée.

Dans ce film, nous la voyons écrire de grandes lettres sur un mur noir avec une éponge humide. Mais les phrases, les traces de l'écriture, étant faites avec de l'eau, s'évaporent et s'effacent aussitôt.

Barbara ne laisse rien dans l'espace, rien que ne puisse être modifié, pas de traces qui puissent perdurer. A ce sujet, il y a une scène significative à la fin du film où l'on voit retourner aux mains de Barbara, les feuilles de carbone noir qu'elle avait auparavant dispersé au sol. La scène est à rebours, elle rend visible (et possible), par ce trucage, un désir impossible : revenir en arrière, reprendre, se défaire des traces, ne rien laisser qui puisse alimenter la mémoire.

Reprendre, effacer : (...) Mais elle ne peut pas reprendre les gestes qui se sont déposés dans son corps. Elle doit d'ailleurs réduire sa production pour arriver à les porter. Moins de danse, moins de massages ou alors développer des nouvelles techniques d'effacement

⁴³ Paroles de B. Manzetti, recueillies par M. del Valle dans Notes sur l'expérience à l'Université Paul Valéry avec Barbara Manzetti, Rita Quaglia, Lluís Ayet et une vingtaine d'étudiants, le 5 février 2010 à Montpellier.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

pour que même l'invisible puisse disparaître. Peut être les évacuer en les enregistrant sur un autre contenant que le corps : le livre?⁴⁶

Ne rien laisser, car pour Barbara «les choses ne font que passer» et «il faut laisser la place à la vie. Le vide c'est très important⁴⁷».

Et pourtant, il y a le film, il y a ce texte que j'écris, qui documente et témoigne de son travail. Et il y a maintenant le livre, ses livres, son «écriture immédiate» qui se répand dans le temps et dans des dizaines de pages.

La transmission

Pendant la discussion finale, les étudiants nous ont interrogées sur ce que nous voulions transmettre à travers nos propositions artistiques. Pour Barbara, il y avait deux choses essentielles à partager : le bonheur et la liberté.

A travers notre travail, juste donner l'envie de faire le choix d'être libre. Le travail me donne tellement de bonheur et de liberté qu'en dehors de cet espace c'est difficile...⁴⁸

C'est une assertion récurrente chez Barbara (dans ces conversations, dans le discours qu'elle élabore lors de ces performances, dans ces dossiers, etc.), le travail artistique est pour elle avant tout une source de bonheur, une activité qui rend heureux, qui doit se faire dans le bonheur et qui permet d'éprouver la liberté. Ce bonheur doit être recherché et préservé, le travail en compagnie et dans l'amitié contribuent à son émergence et à son maintien. Se sentir libre et jouir de ce sentiment de liberté semble être pour elle plus difficile à vivre en dehors de cet espace privilégié du travail. Le travail artistique, les lieux où il peut se développer, seraient un espace protecteur en dehors duquel guetterait la présence inquiétante d'un monde oppressant et source d'angoisse : «J'ai peur de tout sauf de ce théâtre».

⁴⁶ Paroles de B. Manzetti, recueillies par M. del Valle dans Notes sur l'expérience à l'Université Paul Valéry avec Barbara Manzetti, Rita Quaglia, Lluis Ayet et une vingtaine d'étudiants, le 5 février 2010 à Montpellier.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Abandonner le lieu mais pas le travail

Etre à côté de l'autre, le croiser, participer à la création d'un espace commun, à la construction délicate d'une expérience, savoir aussi la quitter, l'abandonner. Accompagnement provisoire ou transitoire ou éphémère ou momentané. Des visibilitées partagées et d'autres cheminements plus lents qui prennent d'autres temporalités, d'autres moyens d'émerger, de surgir, de prendre forme ou de 'perdre corps'.

Savoir s'effacer avec amour et attention, laisser derrière quelque chose qui va continuer sans nous, sans notre présence, sans notre accompagnement. Se déplacer ailleurs⁴⁹.

Après une semaine d'échanges intenses, je suis partie de Montpellier. Barbara, elle, a continué à développer son projet de résidence avec les trois autres chercheuses. Nous avons entretenu le lien au moyen d'un échange régulier de courriels. Dans ces courriels, elle m'envoyait des images ainsi que des textes. Ces textes parlaient du travail, des voisins, des «visibilitées». En annexe de ces courriels, j'ai reçu des photos et, un à un, les *Livres* 2, 3, et, ainsi de suite jusqu'au livre 17.



Un lieu comme une personne, photo : Barbara Manzetti.

⁴⁹ M. del Valle, «Ecrit dans le train, entre Montpellier et Bruxelles», courriel envoyé à Barbara le 8 février 2010.

Les *Livres* de Barbara

Barbara a écrit dix-sept *Livres* tout au long de son séjour à Montpellier, chacun ayant une extension d'entre quatre et sept pages. Ils ont été composés, et pensés, comme une série à partir du *livre 1*.

Le premier livre, elle l'avait réalisé pendant la première semaine de résidence. Il était le résultat de la réécriture d'un texte, composé quelques semaines avant, lors d'un voyage en train de Bâle à Paris. Elle l'avait retravaillé en ouvrant des interstices dans le texte, en insérant (par ajout ou par prolifération) de nouveaux fragments.

Dans les *Livres*, cohabitent des scènes, des espaces, des personnes et des voix, provenant de différentes temporalités et moments de la vie de Barbara. L'écriture, proche de l'oralité, actualise des bribes de mots, des phrases, ayant été prononcées et portées par le corps de quelqu'un à un moment donné.

Les *Livres* rendent contemporaines une multitude de personnes avec lesquelles Barbara a partagé différents moments et périodes de son existence. Ils recueillent des échos de voix, des lieux, des souvenirs, faisant et ayant fait partie de la vie et de la mémoire de Barbara. Ces différentes voix et paroles apparaissent, et sont rapportées, à travers celle de Barbara, qui les reprend à la troisième personne, ou les adresse à quelqu'un à la deuxième personne.

Le pied gauche c'est le travail, le pied droit la famille. Il dit: 48. 18 ans. Depuis 18 ans. Audrey. Audrey. Je ne sais pas. Pascaline, Mathilde, Sofie. Christian. Lucette. Marian. Anne, Anne, Marie. Jenny, Yota, Rémy. Audrey. Fatiha, Fabrice. Bruno pieds nus. Jennifer avec le pull gris col en v sous le pull chaud blanc. Parfumée. Barto premier slow. Francis il y a 10 ans. Lucile. Le chien des Canaries remplit la cage. Cette fille qui vocalise comme une truie. La musique pour se protéger. Cela se résume en très peu de mots : il rajeunit. Cette semaine on vous touche. L'espace vide. L'espace fait de la place. Là je me demande pourquoi Pascaline à côté de Mathilde. Nous on travaille notre vie.

Ami, mon amie, son amie, ton ami. Je ne t'ai jamais vue aussi bien. Si Belle. Majuscule. Il te fallait de l'espace, c'est tout ; de l'espace. Pour vivre, pour penser, pour vivre. Pour vivre, pour bouger, pour penser. Pour être, pour dormir, pour être. Pour apparaître.

Fleurs, yeux. Bravo⁵⁰.

⁵⁰ B. Manzetti, extrait du *Livre 2*.

A présent le nombre de *Livres* a augmenté dépassant la quarantaine⁵¹. Certains, ont été transformés pour être publiés⁵², d'autres ont pris des nouvelles formes pour être intégrés et lus dans une forme performative⁵³. Depuis l'expérience à Montpellier, l'écriture a pris une place de plus en plus importante dans le travail artistique de Barbara. Ses textes sont toujours construits avec le support d'un lieu concret et d'un contexte précis⁵⁴. Elle traite l'écriture comme une matière ouverte, constamment à réactualiser, « qui cherche à garder, dans son développement et ses possibles extensions, l'échelle du corps. Et du tutoiement ».⁵⁵

Passage du film à l'écriture

J'ai accompagné Barbara pendant la période où elle a commencé à développer et à tester publiquement une nouvelle forme d'expression artistique, l'écriture. Bien que déjà présente dans ses travaux antérieurs, cette forme a été investie plus intensément et dans un nouveau format : les «livres» (avec ses possibles extensions performatives).

L'écriture a toujours été présente dans mes propositions chorégraphiques. Des formes d'écriture sur des supports tels que post-it, phylactères, jeux de cartes, affiches, m'ont servi à amener la parole et le texte dans la performance. Certains de ces outils, notamment les jeux de cartes, que je fabrique dans chaque lieu investi, sont devenus de nouveaux critères d'écriture chorégraphique, filmique ou littéraire⁵⁶.

⁵¹ Ces *Livres* sont devenus (en mars 2013) un livre, *Epouser. Stephen. King*. (Paris : les Petits matins, 2013).

⁵² Le *Livre 17* est devenu le texte *Quatre-Chemins*, publié dans le journal des Laboratoires d'Aubervilliers (sept-déc. 2010), il est présenté comme un extrait d'*Un lieu comme une personne* de Barbara Manzetti, performance en forme de livre (rédaction en cours).

⁵³ Comme ce fut le cas des *Livres 23* et *33*, présentés lors de la performance *Enfant. Guitare. Rouge* le 20 mai 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers (Paris).

⁵⁴ De mars à juin 2011 Barbara a habité à l'espace Khiasma, Paris, pour écrire (pendant les heures d'ouverture de l'exposition en cours) une «performance en forme de livre», à laquelle elle a donné comme titre : *Epouser Stephen King* (ces mêmes trois mots suivis chacun d'un point, *Epouser. Stephen. King*. donneront titre à son livre). En même temps, et pour une période d'un an (2011-2012), elle a développé son projet *Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre* aux Laboratoires d'Aubervilliers, où plusieurs de ses textes ont été diffusés (dans le journal des Laboratoires) et où elle a présenté (tous les quatre mois) un «complément performatif au corpus en cours de composition».

⁵⁵ B. Manzetti, extrait de la présentation d'*Epouser Stephen King, Activations de Barbara Manzetti*, dans le programme de *Relectures XI, faites ce que vous dites*, festival à Khiasma du 5 au 10 avril 2011.

⁵⁶ B. Manzetti, extrait du dossier *Epouser Stephen King* une résidence d'écriture à Khiasma. Voir annexes p. 29-37.



Barbara Manzetti, image extraite du film *Une forme amie*.

Trois mois avant son séjour à Montpellier, Barbara avait réalisé, lors d'une courte résidence de 5 jours au théâtre de la Bastille⁵⁷, *Une forme amie*. Ce film, fut projeté à trois reprises⁵⁸ pendant la semaine partagée avec elle au CCN.

Les multiples projections du film, pendant les premiers jours de sa résidence, pourraient indiquer que Barbara traitait sa nouvelle recherche comme un prolongement, ou une suite de la recherche antérieure.

L'écriture dans Une forme amie

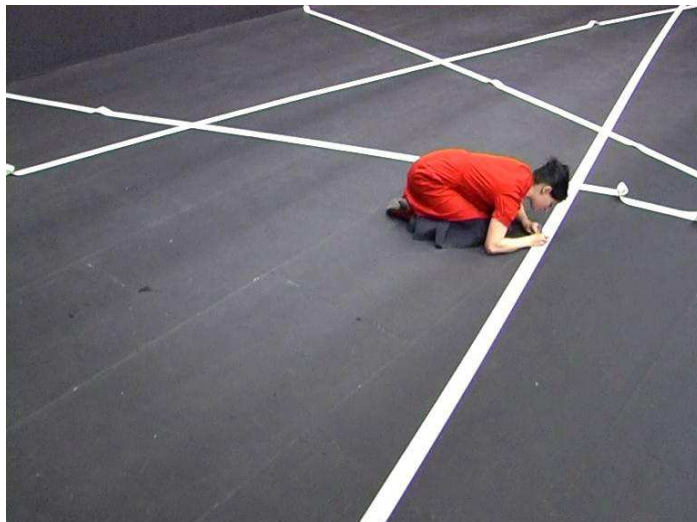
Une forme amie pourrait être considérée comme une œuvre-passage entre deux modes d'expression : le film⁵⁹ (forme qu'elle commençait à maîtriser) et l'écriture (forme qu'elle voulait investir plus intensément). Dans ce film, les mots, l'écriture, l'acte et geste d'écrire ont un rôle protagoniste. Le geste d'écrire apparaît et revient dans plusieurs séquences. Il est fait avec différents outils et sur des multiples surfaces : avec une éponge mouillée sur des murs noirs ; avec un feutre sur des rouleaux de papier blanc se déroulant au sol ; sous forme d'une profusion de mots en mouvement ascendant et rapide (comme des sous titres) inondant

⁵⁷ Voir note 25 à la page 41 ainsi que les annexes, p. 13-21.

⁵⁸ La première fois c'était lors de la visibilité du 4 février au CCN, les deux autres pendant les interventions du 5 et du 6 février à l'Université Paul Valéry.

⁵⁹ Barbara avait déjà réalisé plusieurs films courts : *Mes Contemporains* 2006 et 2008 (projet composé d'une performance et d'un film vidéo) ; *Les Endurants* et *Le Repas* en 2006 (deux vidéo-clips pour le chanteur Mano Solo); *Pensées Payées* (film vidéo avec Sofie Kokaj), et *C'est ce que c'est*, performance en 2007 (film vidéo pour Les Halles de Schaerbeek). La caméra et le film, ont souvent accompagné son travail depuis ses premières créations dans les années 90.

l'écran et empêchant la visibilité de la seule scène de «danse» du film. Ces mots semblent emporter une forme de mouvement (la «danse») et la remplacer par une autre : le mouvement de l'écriture.



Barbara Manzetti, image extraite du film *Une forme amie*.

L'écrivain est une chorégraphe qui dit : Je crois que le mouvement est parti en courant. De toute façon j'abandonne la forme. Je me penche sur le contenu. Ce sera un livre ou bien un parfum.⁶⁰



Barbara Manzetti, image extraite du film *Une forme amie*.

⁶⁰ B. Manzetti, extrait du dossier *Épouser Stephen King* une résidence d'écriture à Khiasma. Voir annexes p. 29-37.

courir ou écrire

chez moi, la pratique de la danse peut par périodes se réduire à la course.
il s'agit probablement du déploiement simplifié de cette nécessité d'une trajectoire qui caractérise ma recherche depuis son commencement.
je peux dire sans hésitation et sans mentir que ma course n'est pas sportive du tout et qu'elle s'apparente à la danse.
chaque jour je cours et je me rends compte que j'ai envie d'écrire.
chaque jour j'écris et je me rends compte que j'ai envie de courir⁶¹.

Intentions

Dans le projet de résidence mené au théâtre de la Bastille, dont l'ouverture⁶² au public eut lieu le 5 novembre 2011, étaient déjà présentes, sous une forme non visible (mais lisible), des intentions du projet commencé à Montpellier (et qui allaient être développées par la suite). Des intentions comme : mettre au centre du travail la relation avec le lieu et son «architecture humaine», explorer une «forme de compagnie», et le projet de réaliser «une performance en forme de livre ».

je dis : le contenu de mon travail est une forme amie
je dis : une forme amie qui ne vient pas de moi, qui vient de toi.
je dis ce qui m'intéresse de réaliser en ce moment est une performance qui aura la forme d'un livre,
que pour cela j'écris,
qu'écrire et lire est mon activité principale ces derniers temps,
depuis deux ans?
faire une chose comme un livre,
cette chose que je vais faire,
je le sais,
est une forme amie,
une forme de compagnie.⁶³

⁶¹ B. Manzetti, extrait du dossier *Un lieu comme une personne*, envoyé au CCN de Montpellier en octobre 2008. Voir annexes p. 7-12.

⁶² Lors de sa première projection, le film, *Une forme amie*, fut montré accompagné d'une «performance de présentation» (selon les propres mots de Barbara). Dans la performance Barbara et Giuseppe Molino reprenaient des actions qui apparaissaient dans le film, comme celle de dérouler sur le sol des rouleaux de papier blanc qu'ils avaient utilisé comme support pour l'écriture. Voir note suivante.

⁶³ Il s'agit, selon les propres mots de Barbara (se référant à *Une forme amie*) d'«une partie des notes écrites (le dernier jour) au feutre sur les rouleaux blancs et qui ouvraient (par le geste de dérouler, la déambulation et la parole) la performance de présentation du film» ; B. Manzetti, texte envoyé par courriel le 30 janvier 2011. Voir annexes p. 17.

Sources, références

A Montpellier, Barbara était en train de lire un livre de Doris Lessing, *Le carnet d'or*. Elle m'expliquait qu'un personnage du livre (Anna, une femme écrivaine), notait sur différents carnets, quatre et chacun d'une couleur différente (noir, rouge, jaune et bleu), des expériences et idées qu'elle séparait selon la facette de sa personnalité (la communiste, la femme amoureuse, l'écrivain, l'Anna intime). Barbara, semble agir d'une façon similaire au personnage du livre. Elle met en place différents «contenants», pour verser la multitude de différents contenus épars qu'elle accumule. Certaines de ces différentes formes, ou formats, elle a pu les construire et développer pendant le mois de résidence à Montpellier : comme les *Livres*, les présentations performatives faites en compagnie, ou le tirage de cartes public.

Germes, futur

D'autres «germes», continueront à se développer dans de nouvelles résidences à venir, comme celle projetée au CCN d'Angers pour l'année 2012⁶⁴, où Barbara propose une autre forme de partage : la «contribution». Dans ce nouveau projet, ce n'est plus l'espace ni «l'architecture humaine» qui vont jouer le rôle de territoire, mais c'est «l'œuvre elle-même» qui assumera ce rôle.

Renaud Golo, Denis Mariotte, Giuseppe Molino, Christian Olivier : contribution

Il s'agit à présent du partage d'un territoire qui est l'œuvre elle-même.
Je ne cherche pas une collaboration, plutôt un rapprochement qui se ferait dans la géographie même de l'œuvre. J'aimerais savoir comment ces artistes vont entrer dans mon travail avec le leur. Quelle porte vont-ils choisir et ouvrir.⁶⁵

⁶⁴ Ce projet ne fut pas accepté et n'a pas pu être développé (voir dossier complet du projet dans les annexes p. 22-28). Le travail de Barbara s'est prolongé et développé par la suite sous d'autres noms et en prenant d'autres formes. Deux lieux l'ont accueillie en résidence d'écriture : l'espace Khiasma avec le projet *Epouser Stephan King* (pendant l'année 2011) et Les Laboratoires d'Aubervilliers avec le projet *Enfant. Guitare. Rouge* (pendant la saison 2011/ 2012).

⁶⁵ B. Manzetti, dossier du projet *Enfant. Guitare. Rouge* pour une résidence de recherche et de création au CCN d'Angers. Voir annexes p. 22-28.

En guise de conclusion provisoire

BARBARA

Et

Une forme amie

Une forme fuyante

Une forme fragile

Une forme osée, sans peur,

Une forme constamment inachevée, insatiablement ouverte

Penchée sur le présent attaqué par des mémoires, le fil d'une pensée constamment interrompue, distraite par la vie qui a d'autres fils qui s'ajoutent.

La prolifération, ou l'extension, ou la liberté d'agrandir le corps du texte qui se démultiplie qui a des excroissances, qui fleurit, qui s'auto fertilise.

Oui verbe inépuisable parce que vers la mort.⁶⁶

⁶⁶ M. del Valle, «Pour Barbara», texte envoyé par courriel à Barbara le 5 février 2010.

Des échanges avec Monica Klingler

Des liens

Il y a entre Monica et moi un long passé d'amitié, d'échanges et de collaborations artistiques. Depuis 1994, j'ai eu l'occasion d'assister aux présentations de plusieurs de ses propositions artistiques. Le premier travail chorégraphique que j'ai pu voir d'elle⁶⁷ était celui créé au sein de la compagnie *Furiosas*⁶⁸. Plus tard, j'ai pu également être témoin de son travail de performance⁶⁹.

Nos créations respectives se sont rencontrées, lors des mêmes festivals de danse, à plusieurs reprises⁷⁰. Une amitié s'est créée lentement, au cours des échanges et des rencontres professionnels.

En 1999, suite à une commande faite par le directeur d'une école privée de théâtre et de cinéma⁷¹, nous avons élaboré ensemble le projet pédagogique d'un département de danse. Ce fut le début d'un projet artistique et pédagogique, que nous avons poursuivi pendant sept années (entre 1999 et 2006)⁷². Pendant cette longue période, nous avons partagé de plus près nos questionnements artistiques, suivi nos parcours professionnels respectifs, ainsi que les changements qui avaient lieu dans nos vies. Après avoir quitté la compagnie *Furiosas* en 2007, Monica quitte Bruxelles pour s'installer en Suisse et nous décidons de suspendre notre projet pédagogique commun.

Dans un territoire intermédiaire (et débordant) entre le monde de la danse et celui de la performance-art, Monica poursuit sa démarche exigeante et sans concessions, qui s'accompagne de choix existentiels, comme celui d'aller vivre dans une vallée au milieu des collines jurassiennes.

⁶⁷ En réalité c'était en 1988, année où j'ai vu son travail chorégraphique dans *Les Troyennes*, mise en scène de Thierry Salmon, pièce qui fut présentée aux Halles de Schaerbeek, Bruxelles.

⁶⁸ Compagnie fondée en 1994 par Carmen Blanco, Monica Klingler et Patricia Saive. Entre 1994 et 2000, j'ai eu la possibilité de voir toutes les œuvres créées au sein de cette compagnie, la première production était *La danse des pas perdus*, créée en 1994 au Théâtre de la Balsamine lors du festival *Danse à la Balsa*, Bruxelles.

⁶⁹ Ma première rencontre avec son travail de performance eut lieu en avril 1995, lors d'un festival de danse au Botanique à Bruxelles, où elle présentait son travail de performance *Conversations* avec la contrebassiste Joëlle Léandre.

⁷⁰ En 1994 au festival *Danse à la Balsa* (Bruxelles), en 1997 au festival *De Beweeging* (Anvers) et en 1998 invitée par Monica Klingler au festival *Körper : Tanz/ Performance* dont elle faisait la programmation (au *Kunstmuseum* de Lucerne).

⁷¹ Le directeur était le cinéaste Harry Cleven, l'école, située à Bruxelles, s'appelait Parallaxe, elle proposait une formation d'acteurs pour le théâtre et le cinéma.

⁷² Pour plus d'informations concernant ce projet, voir l'article M. del Valle et M. Klingler, «L'Atelier de Création et composition en danse, un projet pédagogique et artistique», *op.cit.*

A de rares moments, nous avons partagé la même scène avec nos travaux personnels. D'abord, à deux occasions dans lesquelles Barbara Manzetti était aussi présente. La première fois en novembre 2001, lors de l'hommage à l'artiste Igor Tchaï⁷³. A ce moment, Monica était déjà engagée dans la recherche, qu'elle a poursuivie et qu'elle poursuit toujours, de plus en plus en profondeur, sur la composition instantanée. Une année plus tard, en octobre 2002, nous nous sommes retrouvées à trois encore une fois, cette fois-ci pour le plaisir d'être ensemble et de partager la même scène⁷⁴, c'était à *Refuggio*, un lieu créé par une de nos anciennes étudiantes⁷⁵ de l'atelier.

Huit années plus tard, nos recherches se sont rencontrées à nouveau sur un même espace et cadre à Cannes⁷⁶. En juin 2011, invitée par Monica à Bâle⁷⁷, j'ai eu une nouvelle occasion de rapprocher ma recherche de la sienne ; nos propositions respectives ont pu cohabiter dans un même espace et lors d'une même soirée.

Un long parcours

Monica a derrière elle un parcours de plus d'une trentaine d'années dédiées à une recherche artistique exigeante et constante. Elle a mené sa recherche dans différents pays⁷⁸, territoires, contextes et cadres : la performance-art, le théâtre expérimental et la danse. Elle a travaillé autant en solitaire qu'en collaboration avec d'autres artistes, engagée parfois dans un travail en équipe⁷⁹ ou au sein d'une compagnie⁸⁰.

⁷³ Événement que nous avons organisé au Théâtre de la Vie à Bruxelles pour rendre hommage à l'artiste ukrainien Igor Tchaï, décédé à Bruxelles dans un incendie criminel.

⁷⁴ C'était aussi le jour de mon trente-huitième anniversaire.

⁷⁵ Nathalie Marcoul.

⁷⁶ Le 29 novembre 2009, lors du Colloque en danse, Atelier de la danse n° 4, *Traces : (Dé) racines*, organisé par le laboratoire du RITM et par le département de danse de l'Université Nice Sophia Antipolis.

⁷⁷ C'était le 4 juin 2011 à Bâle, au *Kasko (Kaskadenkondensator, Raum für aktuelle kunst und Performance)*, dans le cadre de *Präsente*, Monica présentait une performance avec la chanteuse Dorothea Schürch et je présentais *Figuras*.

⁷⁸ Ses recherches furent menées principalement en Suisse, en Italie, en Allemagne et en Belgique. Elle a présenté ses performances dans plusieurs pays en Europe et dans d'autres continents (Chili, Vietnam, Cuba, Bali, Etats Unis, Israël, etc.)

⁷⁹ Monica a collaboré comme chorégraphe (entre 1986 et 1997) dans plusieurs créations (*Studi per le Trojane, Les Troyennes, Les Passions, l'Assalto al Cielo, Themiscyre II*) du metteur en scène belge Thierry Salmon, décédé en 1998.

⁸⁰ La compagnie de théâtre et danse *Furiosas* (voir note 68 à la page antérieure). Entre 1994 et 2000 elle a participé à plusieurs de ces créations : *La danse des pas perdus, A corps perdus, Laps, Ora O*. La compagnie continue actuellement sous la direction de Carmen Blanco.

Elle a participé également à l'organisation de plusieurs festivals de performance-art, certains créés à son initiative⁸¹. Parallèlement à son travail artistique, l'influençant et l'éclairant, elle a mené une importante activité comme pédagogue dans l'enseignement de la performance-art, de la danse, et du do-in.

Un trajet artistique

En simplifiant légèrement, on peut dire que mon trajet artistique, jusqu'ici consiste en trois phases :

- Pendant les dix premières années, mes performances étaient le point central de mon activité.
- Les 10 années suivantes étaient dédiées avant tout à la collaboration au sein de la compagnie de danse et théâtre *Furiosas* que j'avais fondée avec Carmen Blanco Principal et Patricia Saive à Bruxelles en 1994.
- Depuis à peu près dix ans, j'évolue de nouveau dans le milieu de la performance.

A travers les différentes phases de ma pratique, le corps humain, ce corps que nous habitons, que nous avons, que nous sommes, a toujours été mon thème, mon champ de recherche, mon instrument de réflexion⁸².

Une recherche continue, un échange

Avec Monica, nous n'avons jamais formé un groupe, ni écrit de manifeste ensemble, ni fait des tentatives de mêler nos projets artistiques personnels. Nous entretenons une conversation engagée sur nos projets, doutes, réussites et échecs professionnels, depuis plus de dix-huit ans. Nous nous sommes aussi engagées dans une amitié constante, malgré nos changements de vie et l'éloignement géographique.

Dans l'approche critique et amicale de nos recherches respectives, l'échange est basé sur le partage de questionnements, doutes et découvertes. Il s'appuie sur le désir mutuel d'encourager et de soutenir le travail de l'autre, qui depuis les dernières années est mené en marge des circuits culturels dominants.

Entreprendre une étude sur le travail de Monica, et dans un cadre universitaire, impliquait non seulement un approfondissement de mon lien avec son travail, mais aussi un changement, une autre forme de rapport. Si Monica conçoit notre relation dans cette recherche comme «un

⁸¹ Le festival international de performance-art *Momentum* à Bruxelles, annuel entre 2006 et 2010 et bi-annuel par la suite.

⁸² M. Klingler, «Corps présents», in revue Ligeia. Dossiers sur l'art. *Corps & Performance* (n° 121-124, 2013), p. 202.

échange», pour moi c'est en effet un échange, ou la suite d'un échange, mais étant donné le cadre particulier dans lequel il se réalise, il devient un échange d'une autre nature, un échange différent, autre, mais comment «autre»?

Entre temps je commence à être plus claire pour la prochaine étape de mon travail. Il s'agit de continuer dans le chemin de «l'impro» le titre, que tu pourras aussi employer, est : «This Days Dance, Continuing». Il s'agit «d'impros» quotidiennes qui se passent là où je suis chaque jour, parfois chez moi, toute seule, parfois dans la nature, parfois, s'il se trouve que c'est la date où j'ai une performance, dans le cadre où elle a lieu, du coup avec un public. (...)

(...) Ce que je fais maintenant est tellement le résultat de tout ce que j'ai fait avant. On ne peut pas dire vraiment que c'est un projet. Je n'ai jamais travaillé par projet, le tout est un développement continu, chaque pièce que j'ai faite était simplement un bout visible de la recherche continue (...) ⁸³.

Depuis à peu près quatre ans je ne travaille plus qu'en instantané. Je n'aime pas vraiment la parole improvisation, ça a quelque chose de provisoire et de «par hasard». Ce n'est pas le hasard qui m'intéresse mais plutôt l'instant, ce qui appartient totalement à ce moment, ça porte évidemment toutes les traces du passé sur différents niveaux, mais c'est né à l'instant même. Donc c'est plus l'idée de la composition instantanée ⁸⁴.

Un échange «autre»

Au début de cette recherche, tant Monica que moi, nous ne savions pas ce que ça voulait dire, ni quelles seraient les implications, de prendre son travail de recherche comme objet de la mienne. Monica a essayé à plusieurs reprises d'expliciter, par écrit ou en parlant ⁸⁵, les principaux enjeux de sa recherche artistique.

Clarifier, mettre en mots «quelques pensées de base et techniques» semblait devenir une nécessité. Pour Monica, une partie de l'échange consistait à mettre à ma disposition des textes écrits par elle-même au sujet de son propre travail, à m'envoyer des images (photos, DVD), ainsi que des articles écrits par d'autres performeurs proches d'elle (comme Boris Nieslony). Pour ma part, ce furent d'abord des questions que je lui posais dans des entretiens semi dirigés et au travers de courriels.

⁸³ M. Klingler, extrait du courriel envoyé le 22 octobre 2008.

⁸⁴ M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», extrait du courriel envoyé le 26 octobre 2008.

⁸⁵ Lors d'entretiens enregistrés ou à l'occasion de conversations informelles.

Je porte en moi les rythmes, vibrations, flux, reflux, des choses de ce monde. (...)

Ca doit infecter le spectateur, le surprendre, laisser une trace qui entre en lui par son œil, lui rappeler, le faire reconnaître physiquement des choses de lui-même et du monde, le faire vibrer et *sway* et *sink* et *flow* (là ça va mieux en anglais. Je peux changer de langue parfois? Tu écris en quelle langue?) (...).⁸⁶

Pendant l'élaboration de ce travail, nous avons maintenu un échange régulier de courriels ainsi que des nombreuses conversations.

Trois rencontres nous ont permis des moments d'échange plus intenses et intensifs. La première rencontre eut lieu au Jura (Suisse) en février 2009. J'ai été accueillie quatre jours dans sa maison au milieu des collines. Pendant ce temps, nous avons travaillé ensemble, nous montrant nos recherches l'une à l'autre. Nous avons fait également plusieurs entretiens enregistrés, ainsi que des promenades, de la cuisine et de longues conversations.

Quelques mois plus tard, en novembre de la même année, nous nous sommes retrouvées à nouveau trois jours à Cannes⁸⁷, là nous avons pu reprendre la conversation, les entretiens et eu l'occasion de présenter ensemble nos recherches.

Une troisième période de travail eut lieu à Bruxelles pendant la première semaine de janvier 2010, où j'ai eu le plaisir de l'accueillir, d'assister à une conférence et à quatre présentations de ses performances⁸⁸.

About my work

The human body as a place which at a closer look renders any dualistic notion of the world (body–mind, energy–materia, nature–culture, inside–outside, masculine–feminine....) disfunctional.

The human form as a part of the texture of this world. Texture, as a source of understanding and knowledge.

To embody a deconstruction, a questioning of the human being's hierarchical vertical, towards the actual multiplicity and constantly shifting nature of the supposedly monolithic bloc of the human shape.

To unravel the multiplicity of identity, stance, standpoint, attitude, in my own body.

⁸⁶ M. Klingler, courriel envoyé le 26 octobre 2008.

⁸⁷ C'était lors du Colloque en danse (du 27 au 29 novembre 2009), Atelier de la danse n° 4, *Traces : (Dé) racines*, organisé par le laboratoire du RITM et le département de danse de l'Université Nice Sophia Antipolis.

⁸⁸ La première eut lieu le 5 janvier à l'ISELP, les trois autres le 8 et le 9 janvier à la Bellone.

To offer myself to the viewer as a means to explore the relationship between human and other beings, the world.

Embodiment of movement image and body image as an energy laden, immensely expressive language which fills and reaches out into space

Bringing layers of the bodies movements into association, thereby revealing a language of great depth. There is no body which does not contain the mind, the world⁸⁹.

Décrire une démarche artistique

Dans les écrits de Monica, ainsi que dans les entretiens, il émerge un désir de décrire sa propre démarche artistique. Dans les questions que je lui posais, lors des premiers entretiens et courriels, je cherchais à dégager des notions, des concepts de base, pouvant m'aider à comprendre son travail.

Trouver les termes appropriés

Au départ, j'avais donné beaucoup d'importance aux termes «processus de création» et «vivant». Je cherchais des éléments communs entre les trois démarches étudiées, de possibles balises pouvant me guider et sur lesquelles appuyer l'étude. J'avais même élaboré le concept de «démarche post-chorégraphique» comme une catégorie pouvant englober nos recherches respectives.

Monica a très bien résisté à cette mise en valeur de termes qui n'étaient pas appropriés pour parler de son travail, ni centraux pour elle.

L'errance

Avec le temps, et ayant eu plus d'opportunités d'assister aux présentations de ses performances, de m'approcher du concret et de la complexité de son travail, j'ai renoncé à

⁸⁹ Monica Klingler, *About my work*, texte envoyé par courriel le 12 janvier 2009. Traduction de Monica, faite à ma demande : «Le corps humain en tant que lieu. Un lieu qui (*at a closer look*) rend dis-fonctionnelle toute notion de dualité (corps-esprit, énergie-matière, nature-culture, intérieur-extérieur, masculin-féminin, ..) / La forme humaine en tant que partie intégrante (*a part of*) de la texture de ce monde. La texture en tant que source de compréhension et connaissance. / Incorporer (*embody*) une déconstruction, une mise en question de la verticale hiérarchique de l'être humain, vers la multiplicité et la nature continuellement changeante du supposé bloc monolithique de la forme humaine. / Déferler la multiplicité d'identité, manière de se tenir, point d'appui, dans mon propre corps. / M'offrir au spectateur en tant qu'outil pour explorer les relations entre l'être humain et les autres êtres, l'être humain et le monde. / Incorporation de l'image du mouvement et l'image du corps en tant que langage expressif chargé d'énergie qui remplit l'espace et s'y répand. / Emmener des couches de mouvements du corps en association et ainsi révélant un langage de grande profondeur. Il n'existe pas de corps qui ne contienne pas l'esprit, le monde ».

l'ambition de cerner une totalité. Je me suis abandonnée à l'errance parmi les différentes voix entendues et échangées, parmi les images recueillies et les sensations gardées, parmi la multiplicité de paroles enregistrées, écrites et retranscrites.

La voix de Monica

Je voudrais mettre en valeur la voix de Monica, ses paroles. J'ai choisi quelques extraits de textes et courriels dans lesquels elle insiste et revient sur des thèmes qui semblent être importants pour elle. Parmi ces thèmes, il y a celui qu'elle considère comme «le noyau» de son travail : l'être humain.

Il s'agit de l'être humain en tant que corps parmi d'autres corps, en tant qu'échantillon de la texture de ce monde, bout d'univers qui peut m'être accessible puisqu'il est moi⁹⁰.

L'être humain comme une partie de la texture de ce monde

Monica appuie son travail sur un fait, celui «fascinant et mystérieux que nous sommes des corps, habitons un corps, avons un corps⁹¹». De ce constat surgit la question qu'elle explore sans cesse :

(...) cette question de ce que c'est de vivre, de ce que c'est de vivre en tant qu'être humain.⁹²

Qu'est-ce que c'est de vivre, d'être, d'être corps?⁹³

L'être humain possède une forme qui le caractérise (celle d'un être bipède), l'étude de cette forme, affirme Monica «peut nous révéler beaucoup sur ce qu'est un être humain» :

La forme vers laquelle notre corps humain a évolué peut nous révéler beaucoup sur ce qu'est un être humain. Seul être véritablement bipède qui partage sa verticalité uniquement avec les arbres qui, eux ne savent pas se déplacer et vivent dans une temporalité tout autre que la notre.⁹⁴

L'état bipède à l'éternelle recherche d'équilibre, orienté quasi exclusivement vers l'avant, tiré par l'avant par son cœur et ses bras, son ventre (...) ⁹⁵

⁹⁰ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 205.

⁹¹ M. Klingler, extrait du courriel envoyé le 30 mai 2013.

⁹² M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 200.

⁹³ Klingler, *ibid.*, p. 207.

⁹⁴ Klingler, *ibid.*, p. 203.

⁹⁵ Klingler, *ibid.*, p. 202.



Photo : Aubane Després

Les premières pièces de Monica⁹⁶ questionnaient la structure du corps humain. Sa recherche actuelle explore et se centre sur ce corps humain, que nous habitons et possédons, en tant que «champ d'énergies parmi tant d'autres champs d'énergies⁹⁷», comme «une partie de la texture de ce monde⁹⁸».

En explorant «cette texture» ou «champ d'énergies», en posant un regard plus rapproché sur «ce bout d'univers», Monica cherche à nourrir et à développer une connaissance plus approfondie du monde.

L'étude exigeante de ce «microcosme» ou «morceau de nature» qui lui est le plus proche⁹⁹, elle l'entreprend en observant, par exemple, les lois qui régissent les mouvements des corps¹⁰⁰.

Problématiser le «corps»

Le terme «corps» est un substantif que Monica utilise très rarement seul. Dans ses textes et conversations, elle le problématise sans cesse et cherche à le nuancer en l'accompagnant d'un autre substantif, d'un terme comparatif ou d'une expression négative : «Corps membranes¹⁰¹», «corps essaim, paysage¹⁰²», «Corps-peuple plutôt que corps monolithique¹⁰³», «corps microcosme¹⁰⁴», «Non pas un corps-sujet s'exprimant, plutôt un corps de résonances, vibrant.¹⁰⁵»

Un système infiniment complexe

Le corps comme système infiniment complexe, comme tessiture de différents systèmes qui se croisent et s'entre-infiltrent. Comme univers d'explosions, pulsations, vibrations et tensions vers¹⁰⁶. (...)

Corps, aspect matérialisé d'âme, d'esprit ; sédiment continu, il porte les empreintes de nos vies individuelles ainsi que l'évolution de notre espèce. Ses formes, textures, vibrations, son souffle racontent une vie, les vies. Elles racontent le monde¹⁰⁷.

⁹⁶ Qu'elle appelait *Lieder de mouvement*. Référence in M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 203.

⁹⁷ M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», courriel envoyé le 26 octobre 2008.

⁹⁸ Deuxième paragraphe de la citation à la page 62 : «The human form as a part of the texture of this world».

⁹⁹ M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», *op.cit.*

¹⁰⁰ «Bringing layers of the bodies movements into association, thereby revealing a language of great depth» ; M. Klingler, *About my work*, texte envoyé par courriel le 12 janvier 2009.

¹⁰¹ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Klingler, *ibid.*, p. 205.

¹⁰⁵ M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», *op.cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

Ce «système infiniment complexe», est le principal «instrument d'expression¹⁰⁸» et de réflexion de Monica. Il est «un thème» et un «champ de recherche». En l'explorant, et en le questionnant en profondeur, Monica cherche à «interroger le monde et la vie¹⁰⁹».

Des pratiques

La pratique et l'enseignement du «do in» est un des moyens (parmi d'autres pratiques) que Monica utilise pour poursuivre et approfondir sa recherche.

(...) Ce qui me fascine, c'est qu'en travaillant d'une certaine manière avec le corps (par le biais du "do in" notamment), on peut faire l'expérience très concrète que le matériel et l'immatériel (le physique et le mental) ne sont pas vraiment deux choses différentes, mais deux états (pôles) d'une même chose. Cette connaissance interne du corps, cette conscience aussi, viennent nourrir mon travail artistique quant aux notions de présence et d'état ; quant à la manière de bouger et de se tenir : des choses avec lesquelles je compose pour parler très directement au corps des spectateurs. Parler de "moi", de mes sentiments, de ma biographie ne m'intéresse pas (même s'il est sans doute difficile de les effacer complètement) ; mes recherches touchent plutôt à des questions sur la nature de l'être humain, sur sa construction, ses sens¹¹⁰...

Les parties du corps

Une autre des pratiques et des méthodes d'observation utilisées par Monica pour explorer ce «corps-peuple» est l'étude minutieuse des possibilités motrices ou «les petites motions des régions de ce corps¹¹¹». Pour faire cette étude, elle utilise les parties du corps comme des entités autonomes.

Les parties du corps pour questionner, décomposer la conception du corps comme objet matériel, défini, absolu, comme questionnement de l'identité absolue, de l'unité du corps, de l'être humain comme une chose séparée, plutôt la pensée du corps comme champ d'énergies parmi tant d'autres champs d'énergie. Le corps, chaque être comme pluriel¹¹².

Un genre d'exercice où le moteur du mouvement n'est pas la personne entière mais une partie du corps, le reste du corps sert à cette partie. On examine la vie, les sensations, les possibilités, l'expression d'une partie du corps¹¹³.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ M. Klingler extrait de l'interview fait par Contredanse, in NDD (Nouvelles de danse) info. *Performance(s) belge(S): État des lieux* (n° 34, avril, Bruxelles : Contredanse, 2006).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

¹¹² M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», *op.cit.*

¹¹³ *Ibid.*

Décomposition des hiérarchies et des relations, déformation des fonctions des membres du corps. / Les périphéries deviennent centres. (...) ¹¹⁴

Laisser fleurir les petites motions des régions de ce corps. Les laisser se décaler, vibrer, se répéter, se casser, agrandir ou allonger, se répondre, se contredire, se figer, recommencer, se perdre...

Souvent un seul petit changement de position d'une seule partie. Suspension

Laisser se déployer les potentiels sculpturaux de chaque membre ¹¹⁵.

«Des astuces de composition immédiate»

L'autre grand changement par rapport à ma pratique d'avant est, que mes performances ne sont pas pré-composées. Elles prennent corps au moment-même. ¹¹⁶

Ces jours-ci mes performances naissent entièrement du moment même. Compositions immédiates, elles surgissent de la rencontre entre mon corps et le moment, les circonstances de la performance ¹¹⁷.

Monica, depuis quelques années, ne travaille qu'en improvisation, qu'elle nomme «composition instantanée» ou «composition immédiate ¹¹⁸». Composition, car elle utilise des stratégies très précises, développées au cours de sa recherche, selon ses propres mots : «des astuces». Ces «astuces», elle les met en pratique au moment de ses danses-performances. L'emploi, très conscient, de ces stratégies-astuces, rend différente sa pratique d'une improvisation spontanée.

Le travail de composition en improvisation ¹¹⁹, Monica ne l'a pas développé en s'inspirant directement d'une pratique d'improvisation précise. L'approche qui mêle la composition à

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

¹¹⁶ Klingler, *ibid.*, p.205.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Dans certains textes Monica utilise l'adjectif «instantanée» et dans d'autres «immédiate». Interrogée à ce sujet, elle affirme qu'il s'agit de deux façons possibles de traduire le mot allemand *unmittelbar* : «en Allemand j'aime dire *unmittelbar*, ce qui serait plus proche d'immédiat. Mais instantané me semble très juste d'une autre manière» ; M. Klingler, courriel envoyé le 3 août 2013.

¹¹⁹ Agnès Benoit considère la «composition instantanée», qu'appelle également «improvisation en spectacle», comme étant une forme artistique. C'est à cette forme que le n° 32/ 33 de *Nouvelles de danse* a été consacré : A. Benoit, *Nouvelles de danse. On the edge/ Créateurs de l'imprévu. Dialogues autour de la danse et de l'improvisation en spectacle*, (n° 32/ 33, Bruxelles : Contredanse, 1997). Susan Leigh Foster, dans son ouvrage sur le travail de Richard Bull, désigne cette forme artistique avec le terme «chorégraphies improvisées». Dans ce même ouvrage, elle dédie un chapitre à la généalogie de l'improvisation dans le contexte Nord américain : «Genealogies of improvisation», in *Dance that describes themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, (Middletown : Wesleyan University Press, 2002), p. 19- 68.

l'improvisation en spectacle a été explorée par les membres de la Judson Church (Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, etc.), ainsi que par plusieurs de ses héritiers (comme Lisa Nelson¹²⁰). Bien que Monica ne revendique pas une filiation avec la post-modern dance américaine, elle reconnaît une certaine influence¹²¹. Elle établit plutôt des liens entre sa manière de travailler et le traitement de l'improvisation dans la musique (comme dans le jazz¹²²). Une autre pratique de l'improvisation liée à la composition ayant pu inspirer ou influencer la pratique de Monica pourrait être celle employée par Mary Wigman¹²³.

*Inverser, « **Verfremdung** » pour rendre possible un nouveau regard : inverser ou changer les dimensions spatiales, les tempos, les qualités des mouvements, confondre les rôles, hiérarchies habituelles des membres¹²⁴*

*Le mouvement « **normal** » comme base et non le mouvement esthétisé.*

Une partie ou l'autre de mon corps se met en mouvement, une autre répond, contredit, écho, le tout «shifte », et répète, transforme, s'arrête quelque part où ce n'est pas logique d'arrêter et reprend exactement de la même manière mais en s'arrêtant ailleurs, puis plus vite ou plus lent, en intégrant peut-être une autre partie...().

La motivation d'un mouvement ne vient jamais de mon centre, de ma personne dans ce sens, donc ce ne sont pas des mouvements expressifs. C'est plus dans la logique de «I am

¹²⁰ «Je ne crée pas des danses pour présenter des improvisations et je ne fais pas non plus de l'improvisation pour modifier le regard que les gens ont sur la danse ; ce n'est pas comme ça que je le conçois. Je suis beaucoup plus impliquée dans la composition et la manière dont les choses sont perçues » ; L. Nelson, «Conversation con Lisa Nelson», in A. Benoit, *ibid.*, p. 70.

¹²¹ «Au début des années quatre-vingt, quand j'avais fini ma formation en danse moderne et que mes premières pièces sont nées, il existait encore peu de danse contemporaine ou de performance en Suisse. Dans les deux domaines, on était fortement influencés par ce qui s'était passé à New York dans les années soixante-dix, autour du Judson Church Theater, où une partie importante de l'avant-garde de la danse et de la performance comme de l'art plastique en général, était active sans aucun souci de savoir qui appartenait à quelle discipline ou se servait de quelle technique » ; M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 202.

¹²² «Le tout est très conscient, très composé même si instantané, ça doit être proche de comment ils travaillent dans la musique improvisée, le free jazz. C'est pour ça aussi que tout au début (à ce moment-là c'était vraiment composé très minutieusement à l'avance, je mettais une année de travail, à peu près quatre heures par jour, pour composer trois morceaux de chacun dix minutes) j'appelais mes danses 'Bewegungs Lieder' des Lied de mouvement. Ça pourrait encore être le nom de mes pièces.» ; M. Klingler, « Voici quelques pensées de base et techniques », *op.cit.* S. Leigh Foster, en écrivant sur Richard Bull et son approche de « la chorégraphie improvisée 'improvisation structurée' », explique : « Bull used the term 'structural improvisation' to emphasize the similarity of this approach to jazz. In jazz, musicians utilize their mutual understanding of rhythmic, harmonic, and melodic principles as a springboard to new musical territories » ; S. Leigh Foster, *Dance that describes themselves*, *op.cit.*, p. 24.

¹²³ Susan Manning se référant à la méthode de travail de M. Wigman, acquise à Hellerau, « improvisation based on conceptual principles », écrit : «She learned how to manipulate movement by improvisationally varying its formal qualities»; «In this system, movement became not only a 'subjective' response to music but also an 'objective' visualization of musical qualities» ; S. Manning, *Ecstasy and the Demon. The dances of Mary Wigman*, *op.cit.*, p. 54. Monica n'a pas travaillé cette méthode, mais pendant ses études au Laban Centre for Movement and Dance à Londres, elle a été très marquée par de nombreuses lectures sur le travail de Mary Wigman, (information obtenue lors d'une conversation téléphonique le 3 août 2013).

¹²⁴ M. Klingler, «Voici quelques pensées de base et techniques», *op.cit.*

moved » difficile en français. Depuis le début de mon travail ce sont plus des mouvements qui arrivent que des mouvements que je fais (...).

Maintenant c'est plus d'une partie de mon corps que ça vient, ou simplement un tremblement ou une vibration qui commence quelque part, ce transforme, répond ailleurs.... Je ne sais pas encore très bien le décrire ou l'analyser, ça me fait encore peur de le mettre en paroles, le réduire, rationaliser. Mon travail ne vient jamais d'abord de la tête, même si elle s'y mêle beaucoup. C'est comme si à la base je me mets à disposition de quelque chose qui veut naître à travers moi. Depuis toujours je suis un véhicule et non quelqu'un qui fait un concept et puis le réalise (...)¹²⁵.

La répétition est aussi un élément important dans mon travail, pas dans le sens d'un développement mécanique du mouvement, mais davantage en tant qu'outil pour affiner le mouvement et révéler autre chose.¹²⁶

Monica nomme ici, d'une façon très précise et dans différentes langues, plusieurs des stratégies et logiques qu'elle met en place au moment de la «composition immédiate». En les rassemblant, elles seraient : Inverser ou «Verfremdung» ; l'emploi d'un mouvement «normal» ou «non esthétisé» ; explorer des relations particulières entre les parties du corps (répondre, contredire, faire écho, «shifter», répéter, transformer, s'arrêter, reprendre) ; faire cohabiter différents rythmes simultanément ; se laisser guider par la logique du «I am moved» ; utiliser la répétition comme moyen «pour affiner le mouvement et révéler autre chose».

«Le chemin vers une performance»

A travers les différents courriels ainsi que nos conversations, j'ai découvert lentement le vocabulaire que Monica utilisait pour parler de son travail. J'ai dû alors remplacer par les termes propres à Monica, ceux que j'avais utilisés auparavant pour parler de sa recherche.

Par exemple, pour parler de son travail en cours (que j'appelais «le processus de création»), Monica utilise les expressions suivantes : «être en préparation» ; «le chemin vers une performance» ; «un enfantement» ; ou encore, «le processus de la naissance de mes performances». Dans mon expression « processus de création », le processus est vu comme un mouvement menant vers un but, la « création », ce qui a quelque chose de volontaire. Dans les termes que Monica utilise il n'y a pas de création, ni d'acte volontaire, mais quelque chose («mes performances») qui semble avoir une vie autonome. Pour la laisser «naître», pour pouvoir l'«enfanter», l'artiste se limite à «être en préparation» ; ou bien elle va à sa rencontre (elle entame «le chemin vers»). Je mets en gras ces expressions :

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ M. Klingler, extrait de l'interview fait par Contredanse, *op.cit.*

(...) Je **suis en pleine préparation** de ma performance avec le sous marin (...). C'est la première fois, depuis bien longtemps, que **je suis** si concrètement et sérieusement **en préparation**. C'est angoissant et stimulant, je me rends compte que pour moi **le chemin vers une performance** me semble plus comme **un enfantement** que comme une création.

Je crois que, me rendre disponible, me faire vaisseau, me faire toute silencieuse dans mon être pour que les images me trouvent, est presque plus important, dans le **processus de la naissance** de mes performances, que la partie création (travail actif, décisions, composition). Même si ces aspects là existent aussi, bien sûr. (...) ¹²⁷

Je l'avais interrogée sur la façon dont elle préparait et se préparait pour une performance, sur comment elle entreprenait ce «chemin vers une performance». Au moment où nous avons fait l'entretien, elle préparait une performance avec un sous-marin. Voici ses réponses :

(...) Je vais essayer de comprendre la matière que je vais utiliser. Je vais penser très fort à la situation, essayer de comprendre ce que je veux faire avec. (...)

Je vais essayer de m'imaginer le moment, la situation, l'endroit, la lumière, moi et les gens. Qu'est-ce que je veux en faire, et puis voir, essayer des petites bribes de ce que je veux faire et voir si ça parle, si ça devient parlant.

Je trouve que c'est important aussi de parler, de partager le temps de recherche, c'est une des choses que je fais pendant mon enseignement. Mais il y a aussi, souvent, des situations où je ne connais rien à l'avance, et où je dois réagir à la situation au moment même.

Au Chili, par exemple, je n'ai connu l'endroit [où elle allait faire la performance] qu'un jour avant, je ne pouvais pas vraiment travailler pour, sur, cet espace. Je faisais [comme préparation] un travail plus sur l'intérieur de moi, sur ce que je voulais... c'est tout un truc de me mettre à disposition, de doucement, tout doucement devenir de plus en plus vibrante. (...) ¹²⁸

Le moment du partage : «être complètement là», «se mettre à disposition»

Nous avons souvent parlé de «processus», ces discussions naissant de mes préoccupations. Dans le cas de mon travail artistique, le processus et le moment de la rencontre avec le public se confondent l'un avec l'autre, forment un seul temps. Dans le langage de Monica, il y a une distinction claire entre : «le chemin vers une performance» et «le moment du partage». Ce dernier est le moment pendant lequel elle rencontre le public et partage avec lui son travail. Il s'agit de deux temps très différents l'un de l'autre.

¹²⁷ M. Klingler, extrait du courriel envoyé le 5 mars 2009.

¹²⁸ M. Klingler, extrait de l'entretien à Seehof (Suisse) le 15 février 2009.

Le moment de partage est aussi le moment où se met en jeu et s'intensifie un réseau complexe de relations : avec l'autre (objet, espace, personnes, environnement, monde) ; avec les lois qui régissent les mouvements des corps.

Performance to me is setting myself into relationship with the other - ; the object, the space, the person, the environment, the world. / A body among bodies. Developing a language from there¹²⁹.

Quelques relations et rencontres artistiques importantes : Luis, Tomomi, Boris.

La recherche actuelle de Monica, s'est affirmée (et s'affirme encore) lentement, influencée, stimulée et fertilisée par des rencontres et des échanges avec d'autres artistes. J'ai choisi les extraits d'un entretien avec Monica où elle parle de trois relations avec des artistes qui ont été importants pour sa recherche actuelle.

Les liens avec ces artistes, à des moments différents, l'ont encouragée à entreprendre son parcours en solitaire (Luis Alvarez) ; à le poursuivre (Tomomi Adachi) ; ou l'ont aidé à l'affirmer et à le partager (Boris Nieslony).

Le «pont» : le travail avec Luis Alvarez

Monica avait créé avec Luis Alvarez¹³⁰, en 2004, le spectacle *Not a Bee*. C'était le dernier projet qu'elle allait présenter dans le cadre de la compagnie *Furiosas*. C'était, également, le dernier projet qu'elle allait concevoir pour une scène : construit en fonction d'une thématique, avec une chorégraphie composée à l'avance.

Avec Luis, c'était un peu le pont entre le travail avec *Furiosas* et mon travail en solitaire. Ce n'était pas un travail en groupe mais encore avec une autre personne. (...)

C'était un peu un pont pour pouvoir doucement, doucement, trouver mon chemin vers ce que je fais maintenant, mais pas toute seule, avec les influences aussi de Luis. Après 10 ans de collaboration je ne voulais pas commencer tout de suite à travailler seule, c'est dur, il faut avoir le courage. Travailler avec Luis m'enrichissait, mais en même temps, je savais que je ne pouvais pas continuer, ce n'était pas tout à fait juste ce que je faisais avec Luis, même si c'était une belle pièce.

¹²⁹ M. Klingler, *A few thoughts*, texte envoyé par courriel le 29 juin 2008. Traduction faite par Monica à ma demande : «Pour moi la performance, c'est l'acte de me mettre en relation avec l'autre - ; l'objet, l'espace, la personne, l'environnement, le monde / un corps entre corps. Développer un langage à partir de là».

¹³⁰ Luis Alvarez est photographe et un ami de Monica de longue date.

C'est comme un pont, un chemin, où on s'enrichissait mutuellement, mais son chemin ce n'était clairement pas le mien ; c'était assez proche pour faire une pièce commune, mais pas pour continuer, et ça a fait beaucoup de bien cet échange, mais voilà¹³¹.

La rencontre avec Tomomi Adachi : une collaboration «libératrice»

C'est dans le cadre d'une résidence aux Bains Connectif (Bruxelles) en 2005, que Monica a rencontré l'artiste japonais Tomomi Adachi¹³². Pendant dix jours, ils ont travaillé en faisant des improvisations ensemble. A la fin de la résidence, une présentation publique a eu lieu, ainsi qu'une séance d'improvisation ouverte au public, à laquelle j'ai eu le plaisir de participer.

Tomomi c'était juste dix jours de collaboration pendant lesquels on faisait deux, trois heures d'impro par jour, on appelait ça «impro». C'était un moment très libérateur. Depuis très longtemps, je ne m'étais plus permis de travailler avec de la musique. Tomomi appelle sa musique, «une danse acoustique», et moi je dis que je suis plutôt «une musicienne visuelle». On s'est beaucoup compris sur un certain niveau, la musique et la danse se sont mélangées d'une autre manière que normalement.

Lui, il a vraiment une très belle écoute pour la danse, un très grand intérêt et puis, il est très libre dans ce qu'il fait. Il avait une assurance dans sa manière de faire qui m'a beaucoup libérée. C'était très enrichissant, très libérateur de travailler avec lui. Cela m'a fait prendre un grand pas vers la liberté et comme le mot liberté devient de plus en plus important pour moi dans mon travail, je pense que la rencontre avec lui a été très importante.

Des échanges encourageants : l'amitié avec Boris Nieslony

Boris Nieslony¹³³ est une personne très importante dans le milieu de la performance-art, tant pour son travail comme artiste, que pour les nombreux événements qu'il organise (workshops, festivals, etc.) favorisant les rencontres et le travail en réseaux. Monica m'a souvent parlé de

¹³¹ Extrait de l'entretien avec Monica Klingler à Seehof (Suisse) le 15 février 2009.

¹³² Dans son site web (<http://www.adachitomomi.com/>) il se présente lui-même comme: «performer/ composer / sound poetry / video ».

¹³³ «Boris Nieslony a travaillé intensément comme artiste de performance, curateur, archiviste et chercheur indépendant, dirigeant diverses interventions et projets d'artistes depuis les années 70. Il est le fondateur de Black Market International, un groupe de performance qui se rassemble régulièrement en différentes configurations pour réaliser des projets de performance en groupe. Il est également le créateur de la fondation ASA, une plateforme pour l'auto-organisation d'un réseau rhizomatique d'artistes de performance et théoriciens. Nieslony est reconnu comme l'un des contributeurs les plus prolifiques et signifiants à l'art de la performance. Nieslony crée des œuvres de performance improvisées, imprévisibles et non reproductibles, qui manifestent 'une rencontre et ses effets'. En réponse aux circonstances du lieu, Nieslony développe des images à l'écoute et en accord avec le moment, en cherchant rigoureusement la vérité de l'auto reconnaissance à l'intersection de l'histoire et de la présence *in vivo*. Son impressionnant style de performance découle encore de la devise 'la vie est suffisamment de l'art' » ; ma traduction de l'anglais d'un texte extrait du web site : <<http://www.crescentarts.org/2007/02/26/operation-ambassadors-performance-art-workshop/>> (consultée le 22/09/2010.)

lui et des performances du groupe (dont il est membre co-fondateur) Black Market International¹³⁴. Ce groupe était pour elle un exemple de «liberté».

Puis Boris, c'est autre chose. Boris c'est quelqu'un qui depuis six ans est là et croit à mon travail. Il m'invite de temps en temps à faire quelque chose, quelque part. L'échange avec lui et sa confiance dans ce que je fais, son intérêt, son regard, m'ont donné beaucoup de force. Et puis, le fait de regarder ce qu'il fait lui, ce que font les gens autour de lui aussi, car il n'y a pas que lui, m'a donné beaucoup de confiance pour continuer dans ce chemin qui ne se définit pas nécessairement comme danse, qui ne se définit pas nécessairement comme performance, mais qui est juste mon travail. On a souvent enseigné ensemble, mais on a fait très peu de performances ensemble.

(...) Avec lui c'est plus par l'observation, on s'observe, on échange, mais peu de paroles ; et surtout, le fait qu'on sent qu'on s'aime, qu'on aime le travail l'un de l'autre, et qu'on s'influence beaucoup.¹³⁵

Choisir un cadre, un territoire, ses «pairs»

En quittant la compagnie Furiosas et, en reprenant son travail en solitaire, Monica a aussi abandonné une façon de travailler et un cadre dans lequel elle avait réalisé et présenté une grande partie de son travail.

Au départ je travaillais dans les deux situations, et le théâtre et la performance. En 1985 j'ai rencontré Thierry Salmon, je m'occupais du travail physique. C'était le plaisir de la collaboration, le plaisir du théâtre, le plaisir du processus et de l'échange ; le moins intéressant était le résultat.

Je suis moins sensible à des produits «bien finis», «bien ficelés» qui laissent peu de place au hasard. En 1994 on a créé Furiosas, nous travaillons en équipe autour d'un thème pour chercher à faire un beau spectacle. Je me suis rendue compte, que ce n'est pas juste de mettre à disposition mon art, ma recherche pour ...

Il y a dix ans j'ai pris la décision d'aller vers l'essentiel, vers l'immédiat, de revenir vers quelque chose de plus immédiat et de plus essentiel¹³⁶.

¹³⁴ BMI est un groupe d'artistes créé en 1985 qui depuis plus d'une vingtaine d'années présente des performances dans le monde entier. Les membres réguliers actuels sont douze : Norbert Klassen, Helge Meyer, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Jacques Maria van Poppel, Elvira Santamaria, Marco Teubner, Julie Andree, Roi Vaara, Lee Wen, Miriam Laplante, Jürgen Fritz. Chaque membre du groupe a sa propre pratique comme «solo performance artist»: «BMI is not concerned with the formation of group identity but acts as a platform that allows individual performance artists to encounter each other. The title 'Black Market' does not designate a group, but rather an idea of working»; la citation et les informations ont été extraites de http://www.liveartwork.com/editions/full_bmi.htm (consulté le 21/09/10). Un autre texte à consulter pour en savoir plus sur ce groupe d'artistes est celui écrit par Michael LaChance, «15 principles of Black Market International», disponible sur : http://www.performance-art-research.de/black_market_international.html.

¹³⁵ M. Klingler, extrait de l'entretien à Seehof (Suisse) le 15 février 2009.

Le cadre qu'elle abandonne est celui des festivals et des théâtres¹³⁷ où se produit la danse contemporaine occidentale (et la danse belge en particulier). Pour partager sa nouvelle recherche, Monica retrouve le réseau (jamais vraiment abandonné) de festivals et de lieux dédiés à la diffusion de la performance-art, un réseau international majoritairement germanophone et suisse¹³⁸.

Je suis reliée à une scène internationale de performeurs, c'est un réseau parallèle. Ce sont les artistes eux-mêmes qui organisent les festivals, ils s'invitent les uns les autres. Je suis fatiguée du marché du spectacle, du poids de faire des grands spectacles, c'est cher et c'est très lourd, il faut aussi plaire à des gens qui ont le oui et le non. (...) C'est un bonheur d'être sur l'essentiel, sur la recherche, être dans le travail lui-même, au lieu de devoir être dans les démarches de production. N'avoir besoin de rien d'autre que de juste pratiquer. C'est un bonheur de revenir à ça, je peux aussi travailler dehors, je n'ai pas besoin de permission, je peux le faire sans argent. C'est une liberté possible grâce à ces réseaux, nous organisons nos propres réseaux et nous décidons ce que l'on fait¹³⁹.



Photo : Magda Stanova

¹³⁶ M. Klingler, extrait de l'entretien avec Antoine Pickels, à l'ISELP dans le cadre de *Performance : le corps à l'œuvre. 5 conversations* en collaboration avec la Bellone, maison du spectacle, coordinateur Antoine Pickels, directeur de la Bellone, le 5 janvier 2010.

¹³⁷ Ces théâtres et festivals étaient : le théâtre de la Balsamine, le *Kunsten festival des Arts* (Bruxelles), *De Beweeging* (Anvers), STUC (Louvain), *Theaterspektakel* et *Theaterhaus Gessnerallee* (Zurich), ERT (Modène).

¹³⁸ Je cite ici quelques noms d'artistes qui font partie, comme Monica, du même «réseau» de la performance-art. Ces artistes, se retrouvent souvent programmés dans les mêmes festivals de performance que Monica: Boris Nieslony, Melati Suryodarmo, Roi Vaara, Jürgen Fritz, Andrea Saemann, Esther Ferrer, Jacques van Poppel, Monika Günther / Ruedi Schill, Irma Optimist, Jamie McMurry, Helge Meyer, Julie Andrée T., Jason Lim, Lee Wen, Angie Seag, Gisela Hochuli, Alastair MacLennan, Barbara Sturm, Gwendoline Robin, Markus Goesi, Dorothea Rust, Myriam Laplante, Sandra Johnston, Norbert Klassen, etc.

¹³⁹ M. Klingler, extrait de l'entretien avec Antoine Pickels à l'ISELP, *op.cit.*

La présentation de son travail dans cet autre réseau lui permet de partager sa nouvelle recherche dans un contexte où le public est plus ouvert et habitué à l'expérimentation. La performance-art a la particularité aussi de se dérouler dans des cadres spatiaux où il n'y a pas de séparation entre scène et salle, entre performeur et témoins, entre extérieur et intérieur.

Je travaille avec la présence de sons extérieurs, ce n'est pas moi qui ai décidé de quelque chose, c'est important la présence du monde extérieur, aussi ne pas placer les gens, je préfère que les gens choisissent eux-mêmes l'endroit qu'ils veulent, qu'ils puissent aussi se déplacer, donner la responsabilité du point de vue au public¹⁴⁰.

Je me suis demandée si ce changement de contexte et de cadre avait eu une influence sur la façon dont Monica percevait et présentait son identité artistique. Lors de notre entretien à Seehof, je lui ai demandé si elle se considérait comme une danseuse, question à laquelle elle a répondu :

Je ne sais pas. Si moi je pouvais utiliser le mot tel que je le veux, hors du contexte de ce que les autres entendent quand ils entendent ce mot, alors je suis danseuse. 'Shiva danseur', 'la danse est le plus bel art', sur ce niveau-là. Mais sur le niveau du contexte, comment dans le monde aujourd'hui et dans le monde de l'art la danse est perçue, je préfère juste dire que je fais un travail du corps, dire que je suis artiste. Je me vois plus comme plasticienne, plus dans le cadre des arts plastiques que dans celui de la danse, parce que ce cadre est plus proche de ce que j'entends par mon art. Je pourrais dire que je suis une artiste de performance, une artiste de danse et de vidéo. Mais c'est dangereux d'utiliser le mot danse, et danseuse encore plus dangereux. Mais si je pouvais libérer le mot de ces connotations, alors je pourrais dire que je suis danseuse, danseuse et artiste. Je ne fais pas que danser, bon si l'on peut élargir le sens de ce qu'est la danse, alors oui¹⁴¹.

Une autre problématique, présente lors des différents entretiens¹⁴² et interventions publiques de Monica, est celle concernant sa formation de danseuse.

J'ai eu une formation en danse mais je travaille dans le milieu des arts plastiques. J'ai besoin de travailler avec le corps. De l'extérieur c'est vu comme danse et performance. On peut le voir comme ça d'un côté. Je ne parle pas d'autres choses, je suis en train d'utiliser le corps pour questionner le corps. (...)

En arts plastiques lorsqu'on questionne, la forme et le contenu sont identiques. Je travaille sur la plastique du corps, pour moi c'est de la danse et de la performance¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ M. Klingler, extrait de l'entretien à Seehof, *op.cit.*

¹⁴² Comme dans celle faite par Antoine Pickels à l'ISELP, *op.cit.*

¹⁴³ M. Klingler, extrait de l'entretien avec Antoine Pickels à l'ISELP, *op.cit.*

Toujours par rapport à sa formation, Monica a parlé à Cannes de l'intense travail qu'elle mène depuis quelques années pour «désapprendre» ce qui pendant sa formation de danseuse¹⁴⁴ s'est inscrit dans son corps:

(...) J'ai eu une formation en danse. A l'époque c'était toujours ballet et Graham, et je n'ai plus fait ni l'un ni l'autre depuis le jour de la fin de ma formation. Je pense que la formation souvent peut être : soit un chemin sur lequel on va et qu'on va poursuivre ; soit quelque chose pour savoir, non, ça non, ça je ne veux pas. Et ça m'a donné une fameuse base, c'est clair. Depuis, je crois que j'essaie de désapprendre tout cela (...) depuis quasiment trente ans j'essaie...D'abord les premiers quinze ans, pas aussi intensément que ça, mais j'essaie de désapprendre. Je pense qu'on est hyper imprégnés par ces trois heures par jour pendant trois ans, au moins, d'un vocabulaire, et je le vois évidemment. (...)

Depuis que j'ai arrêté avec la compagnie, que je ne travaille plus que dans la performance, depuis neuf ans maintenant, j'essaie vraiment de désapprendre la qualité normale de la danse, de rendre juste un tout petit peu plus grand chaque mouvement, juste mettre une petite intention en plus, une petite tension en plus. Le langage de la danse j'essaie de le désapprendre et de m'approcher des mouvements, des rythmes plus quotidiens, des rythmes du monde, de l'eau, du vent, de la voiture (...)¹⁴⁵

Dans un entretien fait par Contredanse¹⁴⁶, Monica, interrogée sur son «positionnement par rapport au terme 'performance'», répond en donnant sa vision personnelle de ce qu'est la «performance» et en se référant à ce qu'elle choisirait comme formation «si elle devait recommencer» :

Au début, je n'ai pas choisi de qualifier mon travail de «performance», d'autres l'ont fait pour moi : ce n'est donc pas une revendication personnelle, mais c'est vrai que ce que je fais va dans cette direction. En même temps, c'est un terme très flou, qui englobe pas mal de formes. Sans vouloir affirmer «ceci est de la performance» ou «cela ne l'est pas», je dirais que le genre de performance qui m'intéresse (et par rapport à laquelle je me sens proche) est une forme dans laquelle on ne joue jamais un rôle, où le temps est celui qui est et où l'on ne travaille pas sur une fiction (ce qui est en train d'être fait n'a pas d'autre signification que ce qui est fait et comment il est fait). Un autre aspect qui me plaît dans cette forme est qu'elle demande une autre présence de la part du public qui est davantage témoin que spectateur... Enfin, je dirais que ce n'est pas «moi» qui ai décidé de m'exprimer de cette façon-là, mais plutôt que si j'ai quelque chose à dire artistiquement, c'est cette forme-là qui me vient : elle correspond à ma sensibilité. D'ailleurs, je crois que si je devais recommencer, je ne suivrais probablement pas une formation en danse, mais plutôt en arts plastiques, et je travaillerais avec le corps.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Monica a étudié (1978-79) Modern Dance Studies au Laban Centre for Movement and Dance (Londres) et a poursuivi ses études de danse (1979-80) au Modern Ballet Studio avec Elisabeth Oppliger à Zurich.

¹⁴⁵ M. Klingler, extrait de la rencontre (enregistrée) avec les participants au colloque de Cannes, après sa performance le 29 novembre 2009, dans le cadre du Colloque en danse, Atelier de la danse n° 4.

¹⁴⁶ Interview fait par Contredanse, *op.cit.*, disponible sur :

<http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd34/monica.htm>

¹⁴⁷ M. Klingler, extrait de l'interview fait par Contredanse, *op.cit.*

«Mon chemin» vers le travail de Monica

En relisant nos entretiens, les notes de nos nombreuses discussions et rencontres, je m'aperçois que, malgré ma tentative de me rapprocher au plus près de la recherche de Monica, je reste souvent à une certaine distance. C'est comme si je voulais respecter le point de vue de l'artiste, sans intervenir avec le mien et sans introduire d'autres perspectives ou approches. Malgré notre amitié, nos nombreux échanges et collaborations, j'ai plutôt maintenu une position d'observatrice extérieure, trop respectueuse des informations qu'elle me donnait, à peine engagée dans un point de vue plus personnel et critique, sans faire appel à d'autres perspectives. Est-ce que je veux donner le témoignage d'un travail sans faire à peine intervenir ma propre vision de ce travail (même si c'est moi qui fais le choix des éléments à mettre en évidence et comment)? Est-ce que je suis vraiment à l'extérieur de cette recherche?

Cherchant à mieux me situer, j'ai eu le désir et le besoin, de trouver d'autres moyens d'accéder au travail en cours de Monica.

J'ai essayé de me projeter dans son travail, de laisser mon regard s'y poser d'une façon plus libre. Je me suis arrêtée sur cinq présentations publiques de sa recherche auxquelles j'ai pu assister. A celles-ci j'ai ajouté une sixième, à laquelle je n'étais pas présente, mais dont il a été question souvent dans nos conversations. C'est la performance du 21 mars 2009, de laquelle je ne dispose que du témoignage et point de vue de Monica (avant et après sa performance), ainsi que de trois photos prises par Barbara Sturm.

En m'appuyant sur ces performances, qui ont eu lieu pendant la période de ma recherche sur son travail, je vais explorer des détails plus concrets et précis, tenter la description de quelques gestes pris en photo (parmi celles que Monica m'a envoyées) et poser un regard plus rapproché.

Les performances sont : celle avec le sous-marin¹⁴⁸, celle à Cannes¹⁴⁹, la performance à l'ISELP¹⁵⁰ et *Spätestens Heute*, une série de trois performances à la Bellone (Bruxelles)¹⁵¹.

¹⁴⁸ Le 21 mars 2009, dans le cadre de *Performance Tagen*, au Musée des transports à Lucerne. Un extrait de cette performance est visible sur <http://www.youtube.com/watch?v=bAJH6aXZKNQ>. (Consulté le 15 janvier 2010).

¹⁴⁹ Le 29 novembre 2009, dans le cadre du Colloque en danse, Atelier de la danse n° 4, *Traces : (Dé) racines*.

¹⁵⁰ Bruxelles, le 5 janvier 2010.

¹⁵¹ Bruxelles, le 8 janvier (la générale) et le 9 janvier 2010 (deux présentations), dans le cadre de *Composite 9*.

Performance (sans titre) du 21 mars 2009, avec le sous-marin

Monica m'a beaucoup parlé des préparatifs pour cette performance à laquelle je n'ai pas pu assister. Elle avait choisi pour sa performance dans un musée¹⁵² un espace extérieur, le lieu où avait été placé un vieux sous-marin¹⁵³.

Ce qui m'a inspirée, c'était le sous-marin qui était là, comme s'il s'enfonçait entre deux bâtiments (...). Ca m'intéressait la manière dont il était mis dans cette cour entre les bâtiments. (...) Ce sous-marin, c'est le seul moyen de transport dans ce musée, qui est conçu pour un voyage dans un endroit qui n'est pas du tout approprié à l'être humain (...).

Je voulais utiliser la situation comme ça, vraiment en petit angle, avec le petit arbre tout rikiki qui pousse à côté, et moi toute petite à côté, et puis, juste faire un travail de mouvement sur place, inspiré de la situation. Après j'ai vu la lumière qu'il y avait, une lumière qui fait une très forte ombre et qui crée une ambiance un peu sous-marine très intéressante. Je voudrais essayer d'utiliser aussi cette lumière¹⁵⁴.

Un mois plus tard, lors de notre rencontre à Bruxelles en avril 2009, elle m'a parlé de comment s'était passée l'expérience et elle m'a fait parvenir trois photos de la performance.

(...) je crois que c'était très beau, j'ai vraiment utilisé tout ce qui était là. Il y avait cette lumière qui venait d'en haut, du côté du sous-marin, qui était mise là et je l'ai juste utilisée. De l'autre côté il y avait la fenêtre d'un artiste suisse qui s'appelle Erni, le bâtiment de l'autre côté c'est son musée, et il y a deux lumières qui sont mises là pour illuminer cette fenêtre. On était mis de telle façon qu'on ne pouvait pas voir la fenêtre, j'ai juste utilisé la lumière qui venait de là. J'ai utilisé ces deux lumières et ça a donné une espèce d'atmosphère absolument sous-marine, avec le petit arbre. (...).

(...) Je suis restée sur place, j'ai utilisé peut être trois positions : debout, accroupie et couchée sur le dos avec les quatre extrémités en l'air, un peu comme une algue, ou un animal. (...) Au sol il y avait de l'herbe. J'ai travaillé avec le bruit de l'herbe, ça donnait un son très très beau.

J'ai utilisé un peu ces formes, des situations où tu as l'être humain très clair, puis l'être humain qui peut se comprendre comme un animal à quatre pattes ; l'accroupi qui est aussi très humain, ou ça pourrait être un singe ; et puis le renversé qui devient chose ou être humain avec les quatre pieds en l'air.

(...) Pour cette performance, j'ai simplement travaillé avec cette atmosphère, je savais l'image que cela donnait, avec cette femme dans cette robe bleu fendue qui laisse apparaître les jambes. Parfois elle devenait complètement femme et parfois autre chose (...). Les gens venaient d'une autre performance et moi j'étais déjà là. (...) ¹⁵⁵

¹⁵² C'était le Musée des transports à Lucerne.

¹⁵³ Il s'agit d'un mésoscaphe construit en Suisse par Jacques Piccard en 1964.

¹⁵⁴ M. Klingler, entretien à Seehof (Suisse) le 13 février 2009.

¹⁵⁵ M. Klingler, extrait de l'entretien à Bruxelles le 24 avril 2009.



Photo : Barbara Sturm

Après ces mots de Monica, je m'appuierai sur une photo, faite par Barbara Sturm, pour donner une lecture de l'image et tenter de saisir d'autres aspects de la performance.

Lecture de l'image

En regardant l'image, la manière dont les différents éléments sont disposés, ainsi que l'obscurité et la position du corps, j'imagine que la scène se passe sous l'eau. C'est comme si l'eau, cette matière absente, apparaissait suggérée, convoquée par toutes les autres présences.

Le corps est renversé, ses extrémités (les deux bras et les deux jambes) ne tombent pas, elles montent. Elles ne touchent pas le sol, mais l'air. Il y a comme une sorte de mimétisme entre le corps humain, avec ses quatre extrémités en l'air, et l'arbre, qui ressemble à une algue, avec son tronc fin et ses branches légères. Corps et arbre semblent flotter, non soumis aux lois de la gravité. Leur légèreté devrait contraster avec la lourdeur de l'engin. Mais du sous-marin nous ne voyons qu'un fragment éclairé, donnant l'impression qu'il n'est pas en appui sur le sol. Lui aussi semble être suspendu, en train de flotter, ou d'émerger, dans une eau absente.

La lumière met en évidence son aspect métallique, elle fait sortir de lui une lueur quasi lunaire. L'arbre, l'herbe, le visage, les bras et les jambes sont eux aussi bien éclairés.

Au fond on voit la nuit, on sent l'obscurité dans toute sa densité. Elle enveloppe tous les corps, leur sert de cadre, ou de contenant, comme l'aurait fait l'eau.

Le corps de Monica paraît détendu, presque en repos, son dos et sa tête appuyés contre la surface de l'herbe (ou de l'eau). Ses pieds et ses mains sont allongés, ils semblent toucher, ou essayer de toucher, une surface. Leur nudité devient clarté par contraste avec la couleur sombre des cheveux et de la robe qui couvre le torse.

Je vois ici, matérialisé et visible, le désir de Monica de montrer l'être humain comme «un corps parmi les corps».

Performance à Cannes le 29 novembre 2009

C'était dans le cadre d'un Colloque en danse (Atelier de la danse n° 4, *Traces : (Dé) racines*) qui s'est déroulé à Cannes, un dimanche matin aux Palais des Expositions. Monica avait choisi comme espace pour sa performance la salle des Ambassadeurs. Elle avait demandé d'enlever les rideaux qui cachaient les fenêtres et d'ouvrir les portes qui donnaient sur la mer.

Lorsque les gens entraient dans l'espace, elle était déjà là, debout, à la périphérie, devant les portes donnant sur la mer et près d'une des portes de sortie.

La chercheuse et maître de conférences, Aurore Després, était invitée à intervenir dans la séance pendant laquelle Monica et moi présentions nos recherches. Elle avait fait le choix d'écrire¹⁵⁶ pendant nos interventions, et en suite, de lire à voix haute ce qu'elle venait d'écrire.

J'ai vu un regard. / J'ai vu un petit éventail d'orteils apparaître, puis se fermer soudainement. / J'ai vu la distance entre la porte ouverte et le pan de son dos. / J'ai senti une onde de vent jaillir du sol et j'ai entendu le bruit d'un large reniflement. / J'ai vu son corps se secouer. / J'ai imaginé un oiseau dans un étang. / J'ai entendu le piaillage d'une mouette. / J'ai vu une épaule se lever, presser l'air pour ouvrir une infime torsion dans son corps. / J'ai vu des doigts picorer, des soubresauts sur place. / J'ai pensé alors aux mouvements de petite nervosité dans *Beach Birds*. / J'ai vu des bras aux aisselles ouvertes, des lignes tracées, des orteils aux doigts. / J'ai senti une petite contraction abdominale courber le dos et lâcher les yeux. / J'ai pensé au regard au sol, appui des envols d'Odile Duboc. / Et j'ai imaginé un arbre aux ailes déployées. / J'ai entendu les vagues, vu la touffe d'un palmier se balancer au vent. / J'ai vu le bouton de sa braguette de pantalon défaite, le bout d'un ventre apparaître. / J'ai senti le temps devenir lâche, se décontracter. / J'ai senti l'espace revenir sur son corps. / J'ai imaginé qu'elle se regardait dans la glace/ elle une femme, entre elle et elle. / J'ai senti une petite panique, que faire de cela, de ce corps? / Excuse moi du peu? Je suis là, mais je ne veux pas vous déranger/. J'ai entendu «Merci»¹⁵⁷.



Image extraite de la captation vidéo de Monica à Cannes

¹⁵⁶ Ecrire, selon les propres mots d'Aurore Després : «Ce que je vois, ce que je ressens et ce que j'imagine», méthode appelée RSVP (Resources, Score, Valuation, Performance), qu'elle avait travaillé lors d'un stage avec Anna Halprin ; A. Després, communication à Cannes le 29 novembre 2009, dans le cadre du Colloque en danse, Atelier de la danse n° 4, *Traces : (Dé) racines*.

¹⁵⁷ *Ibid.*

Para Monica¹⁵⁸

Tu danza se erguía en medio del silencio que te envolvía, que se apretaba contra tu cuerpo disponible, expuesto.

Oímos como entraban el mar, un barco, una gaviota en el silencio,
y tú inmóvil, envuelta por los gestos, los movimientos que salían y se escapaban de diferentes partes de ti
repercutiendo
en esa extensión vacía de salón, de mar, de puertas de salida y enormes ventanales abiertos.

Tu danza surgía, emergiendo, como un viejo recuerdo, de todos esos impulsos desprendiéndose de ti, del espacio, de nuestras miradas, del silencio.

Ces deux témoignages ont été écrits à deux moments différents : celui d'Aurore Desprès, pendant la performance ; le mien, quelques heures après, à l'aéroport de Nice, encore imprégnée par l'émotion, par le souvenir des sensations.

Performance à l'ISELP, le 5 janvier 2010

Monica était invitée à participer dans une des cinq conversations organisées par Antoine Pickels, dans le cadre de *Performance : le corps à l'œuvre*. Elle avait commencé son intervention avec une performance. Nous étions une quinzaine de personnes présentes. J'ai pris des notes de mes impressions pendant sa performance, et ensuite, des commentaires de quelques spectateurs.

Mes notes

No tengo más que estos brazos y estas piernas/
Apoyo - caída no / Cruzar – apoyar / Inversión
Espalda apoyo / Dejar flotar lo que se apoyaba
Torsion – respiration
Rupture
Interruption.¹⁵⁹

¹⁵⁸ «Pour Monica / ta danse se dressait /au milieu du silence qui t'enveloppait, qui se serrait contre ton corps disponible, exposé. / Nous avons entendu la mer, un bateau et une mouette entrer dans le silence, /et toi tu restais immobile, enveloppée par les gestes, par les mouvements / qui sortaient et s'échappaient de différentes parties de toi / en percutant/ dans cette immense extension vide de salon, de mer, de portes de sortie et de vitrages ouverts. /Ta danse émergeait, comme un vieux souvenir, de toutes ces impulsions / qui se dégageaient de toi, / de cet espace, de ce silence, de nos regards» ; M. del Valle, écrit à Nice, le 29 novembre 2009.

¹⁵⁹ M. del Valle, Impressions pendant la performance de Monica Klingler le 5 janvier à Bruxelles : «je n'ai rien d'autre que ces bras-ci, que ces jambes. / Appui-chute non / croiser-appuyer / inversion / épaule appui / laisser flotter ce qui s'appuyait».

Commentaires de quelques spectateurs après la performance (extraits) :

Gwendoline Robin : Je suis étonnée, on voit le corps en lui-même, on oublie la personne, ça nous donne la possibilité d'être très proche d'un corps humain. Le corps dans un espace. Quand tu respire on aperçoit un être vivant. Comment est-ce que tu bouges? Quelle logique? Comment tu la suis dans ce corps?

Alice de Vischer : J'ai des images d'oiseaux, un rapace, un enfant qui découvre son corps.

Une dame : «La retenue», je pense aux jeux de pliage de papier, sans que ce soit un corps.

***Spätestens Heute* : trois performances à la Bellone le 8 et le 9 janvier 2010**

Au départ, il s'agissait d'une présentation unique, mais étant donné le nombre trop élevé de spectateurs (Monica avait demandé un nombre limité de spectateurs par performance), elle a dû réaliser trois performances au lieu d'une seule. La première eut lieu le 8 janvier (la générale), et les deux autres, le 9 janvier (l'une à 20h et l'autre à 22h).

J'ai eu l'opportunité d'assister aux trois présentations, pendant lesquelles j'ai pris des notes rapides. Quelques jours après, Monica m'a envoyé par courriel quelques images de ces performances.

J'ai choisi deux photos et j'ai laissé plonger mon regard sur elles. Il s'agissait de décrire ce que je voyais ; de laisser émerger mon imaginaire ; d'écrire ce que chaque photo m'évoquait, convoquait en moi comme images, ou me disait sur le travail de Monica. A mes commentaires, j'ai ajouté ceux de Monica sur une des photos ; ainsi que le témoignage d'une autre personne ayant assisté à la même performance, celui de Carmen Blanco Principal, une personne très proche de Monica et de son travail.

Chère Monica

Je voudrais m'approcher d'un détail de ton travail, comme par exemple d'un geste saisi dans une photo (choisie parmi celles que tu m'as envoyées) et tenter de le décrire. Comme disait Marcel Mauss (qui n'était pas le seul à le dire), souvent cité par Jean-Marie Pradier (le professeur que j'ai eu à Paris 8), il faut revenir au concret. Je sais que ton travail passe par une expérience qui demande une coprésence, et que l'aspect visuel (le seul qui peut être capté dans une image fixe) est insuffisant comme témoignage. Cependant je vois dans «le concret» de ce qui apparaît retenu dans une image, la possibilité d'observer longuement un détail qui nous échappe en percevant l'ensemble. Peut être que ce détail peut me dire quelque chose d'autre sur ton travail.

Il me manque, dans ma recherche sur ton travail, d'autres perspectives que celles de nos conversations ou de tes écrits. J'ai pris des notes rapides pendant tes deux performances à la Bellone en janvier 2010, mais je suis insatisfaite du résultat.

J'avais déjà commencé à faire ce travail de description des gestes immobilisés dans une image avec la photo d'une sculpture, «le Martyre de Sainte Cécile» de Stefano Maderno, et ensuite, avec des images extraites de mes propres danses (...) ¹⁶⁰.

Pour approcher la description de la performance, à partir d'une photo, je commencerai par citer les notes, prises lors de la performance du 8 janvier 2010. Elles donneront une idée de la situation, du contexte, ainsi qu'une première vue sur la performance ¹⁶¹.

Notes prises lors de la performance du 8 janvier 2010

Elle est à la porte, elle accueille les spectateurs qui arrivent et entrent dans la salle. Des chaises sont disposées dans l'espace, elles suggèrent des places possibles pour les spectateurs. Ces derniers se déplacent, s'assoient et forment une sorte de demi-cercle ouvert autour d'un espace vide. Monica entre dans cet espace créé, elle fait quelques pas, puis elle s'arrête.

L'épaule droite commence, pieds inclinés, bras tombants à leur propre poids, les orteils en éventail.

Ses appuis sont précaires, sur un seul pied. Une femme inclinée, penchée.

Des battements de genoux/ les bras lâchés : verticale.

Croissements de genoux, / j'entends les bruits du chauffage, comme de l'eau qui coule, des mains, des bras qui pendent.

Réduire la distance entre les deux mains, l'agrandir, / son visage est calme, la plante de son pied est vers moi, dix orteils vers moi,

ses bras sont en étirement vers le haut, / les doigts de sa main haletantes (*aleteantes* ¹⁶²)

(Il y a comme des thèmes qui reviennent, des formes ou gestes, un répertoire de gestes qui apparaît mais réactualisé, avec un autre rythme, avec une autre respiration).

Mains en haut, mains-corps en combat,

tensions des mains et des pieds, / avec respiration sonore.

Ses mains sont contre le torse, le serrant, recueillies, cachées, croisées.

Croiser, décroiser, s'envelopper : les mains et les coudes dans les aisselles, dans les genoux.

Se nouer. Sol. Recroquevillée, se rapetisser. / Mains près des pieds, quatre appuis au sol.

Pause.

Recroquevillée - genoux, pieds, mains, / en tournant, se déplier,

à nouveau vers le haut, / mains contre genoux, / plier,

mains appuyées contre les cuisses, / épaules montées, / tête inclinée,

¹⁶⁰ M. del Valle, courriel envoyé à Monica le 19 septembre 2010.

¹⁶¹ Lieu : salle de répétition, à la Bellone, jour de la générale, le vendredi 8 janvier 2010 à 20h40. Il y a comme public une bonne vingtaine de spectateurs, la plupart des étudiants de la Cambre (école supérieure d'arts plastiques à Bruxelles) qui suivent des cours de performance avec Monica. Il s'agit de notes rapides écrites pendant la performance de Monica, un peu corrigées et complétées dans la réécriture.

¹⁶² Mouvement rapide comme celui des ailes.

mains se frottant, se heurtant l'une contre l'autre sonores pendant qu'elle marche en
 arrière, mouvements des épaules, secousses, / impulsions partant des épaules,
 se replier, un pied vers le haut,
 des petits gestes d'une main contre une autre, maintenant séparées.
 Épaules, mains, des gestes qui reviennent, mains – épaules agitées avec des souffles forts
 et sonores.
 Du rouge sous le gris.
 Comment on regarde?
 Je vois tout le temps l'énergie aller jusqu'au bout de ses doigts.
 Elle s'arrête comme en flottant, en suspension, / de nouveau les doigts.
 L'état, le degré de concentration et d'attention de tous est très élevé.
 Il y a comme des figures qui apparaissent, que je reconnais,
 des figures plus sereines, plus posées.
 Poings serrés.
 Je sens que quelque chose se calme, elle est en train de terminer. / Maturité.
 Elle fait une petite salutation et sort de l'espace.
 Applaudissements dans le creux résonant, dans le vide laissé.

Quelques commentaires de spectateurs après la présentation:

Spectateur 1: Je voyais un oiseau blessé qui essaie (tente) de décoller.

Spectateur 2 : As-tu des images quand tu dances?

Monica Klingler : Ce sont des sensations, des rythmes, sculpturalement je sais ce que je fais, je compose des formes, des lignes.

Spectateur 3 : Tu penses au moment où tu dances?

Monica Klingler : C'est de la composition immédiate, je pense à comment la changer pour qu'elle [la danse? la forme?] devienne plus visible. Il s'agit de laisser venir naturellement. Le défi est de ne pas faire, si c'est « fait » c'est faux, inintéressant. Il faut avoir la patience de ne pas faire, c'est ma grande lutte, me mettre à disposition des formes.

Je partirai maintenant de deux images extraites, par Monica elle-même, de la captation vidéo¹⁶³ de la performance. À travers leur description je tenterai une autre approche de son travail, adopter un point de vue qui se rapproche d'un détail, d'un geste, d'une posture, d'un bref moment de la performance.

¹⁶³ Captation vidéo faite par Carmen Blanco.

Description de la première photo



Première photo

Je vois une femme habillée en gris, avec un pantalon long un peu large, avec un t-shirt de manches longues, d'un gris plus foncé que celui du mur qui est derrière elle. Ses cheveux sont attachés mais une fine mèche traverse son visage.

Son corps dessine, de la tête aux pieds, une ligne courbée, je ne sais pas si c'est à cause du bassin, qui est un peu basculé vers l'avant, ou si c'est à cause du torse, légèrement penché vers le côté droit.

Ses deux bras sont soulevés vers le haut : le bras gauche est complètement étiré, et le bras droit légèrement plié, d'ailleurs on voit bien le coude qui fait face à la caméra. Ce qui attire le plus mon attention, ce sont les mains avec tous les doigts allongés, le mouvement de la tête et la légère torsion dans le corps. Les mains sont étirées vers le haut, on voit le prolongement de la forme, de l'énergie, jusqu'au bout des doigts, elles amènent une forte tension vers le haut.

La paume de la main droite est montrée de face, les doigts, rassemblés, sont un peu inclinés vers la droite. La ligne qui se forme depuis le coude, en passant par l'avant bras, devient légèrement oblique au bout des doigts. Je ne sais pas pourquoi, mais ce coude plié qui descend, l'avant bras, ainsi que la forme de la main droite, me troublent. En contraste, la tête

est détendue et délicatement inclinée vers la droite, le menton vers le bas. Je crois que les yeux regardent aussi vers le bas.

La perception de la torsion ne se fait pas immédiatement, elle est subtile, à peine esquissée. Les deux pieds, parallèles et pas très écartés l'un de l'autre, font face à la caméra, par contre, le bassin est orienté vers la diagonale gauche. Le torse se plie, ou s'arque, vers la droite; les deux épaules sont face à la caméra : l'épaule gauche plus haute que la droite.

Le corps est traversé par plusieurs lignes de tension, mais le visage semble l'ignorer. Pendant qu'une partie du corps s'étire vers le haut (le bras gauche, les deux mains, le bassin), une autre se laisse tomber vers le bas (le coude droit, la tête, les doigts de la main droite). On dirait que le corps s'appuie surtout sur la jambe gauche, que le pied droit pourrait presque se relever du sol. Les orteils des deux pieds sont un peu soulevés.

Le geste, dans sa globalité, et peut-être à cause de la forme des bras, est ample. Une figure se dessine, très affirmée et claire. Ce geste, m'évoque quelque chose, mais mon imaginaire résiste à se projeter, je me demande ce que cette figure, dessinée par le corps, me raconte. Quelque chose qui s'ouvre, qui s'incline, qui tombe et qui se soulève.

On voit bien l'action d'une «composition», du modelage conscient d'une forme, la mise en pratique de ce que Monica appelle «la composition immédiate».

Ayant assisté à la performance pendant laquelle la photo a été prise, je garde l'impression forte d'une femme qui a atteint une certaine maturité, comme une sorte d'épanouissement ; d'une présence calme, humble et forte. Je garde aussi le souvenir d'un combat dans la douceur. Une femme qui danse parmi les murs et les bruits de la rue, entourée de personnes concentrées et attentives à ses mouvements.

Je me rends compte qu'il y a une émotion particulière qui apparaît en décrivant cette image, en me remémorant la performance, émotion qu'il m'est très difficile de nommer.

Peut être qu'à ce moment de «crise mondiale et personnelle», comme dit Barbara dans un de ces films (*Le bateau de nous*), je suis très sensible à ce dépouillement, à cette infime quantité d'artifices, à l'honnêteté et courage avec lesquels Monica nous montre sa recherche et la partage. Il y a quelque chose d'une extrême fragilité, mélangée avec une extrême rigueur.

Je crois que c'est ça qui m'émeut, la fragilité qu'elle habille avec la rigueur de sa recherche. Je me reconnais dans cette fragilité. Dans ces bras qui s'étirent et tombent au même temps.

Dans cet équilibre étrange de force et de vulnérabilité. Tenir à sa recherche, se maintenir ouvert à la vie, poursuivre cette liberté du geste et de pouvoir mener cette expérience, tout cela est fort. Très fort, car ce genre de choix engage aussi celui de vivre d'une façon précaire, très précaire. Je sens aussi que cette liberté est de plus en plus en danger, peut être que ce sont des démarches vouées à disparaître, «en voie d'extinction»?

Avant de décrire la deuxième image, et afin de la situer, je reprends mes notes d'une autre présentation, celle du 9 janvier dans le même espace¹⁶⁴.

Notes prises lors de la performance du 9 janvier 2010

Le public est assis. Il y a une attente.

Elle ferme la porte, enlève son pull. Elle s'approche, s'arrête au seuil et entre dans cet espace d'attente. Elle fait quelques pas, se positionne, la main droite commence, la tête inclinée, l'autre main suit. Son regard est vers le bas.

Ses mains sont tendues vers le bas. Plié, plier. Montrer, offrir les paumes des mains. / Des mouvements agités des doigts de la main, symétriques, en direction des spectateurs. Le rythme saccadé prend. Elle a un sourire en bouche.

Mains, doigts *aleteantes* [mouvement des ailes]. / Un doigt, tous les doigts. / Pied gauche soulevé, orteils, rapide. / Main-front. Main droite à la tête, l'autre main se soulève, les doigts agités, des mouvements rapides.

On entend la musique du bar au rez-de-chaussée. / Des cris dans la rue, des gens qui font la fête.

Suspension, figure, bras en haut. Ondulation discrète du torse. Suspension avec les bras vers le haut. / Les orteils du pied droit sont soulevés. Inspiration profonde.

Un genou contre l'autre, écartement des pieds, les bras toujours suspendus vers le haut, flottants. Le pied gauche se soulève subtilement.

Le genou gauche vers le haut, coudes pliés. / Le pied droit enveloppe la jambe gauche. Se plier vers le sol. / Des rires dehors.

Ses mains frôlent presque le sol. La main gauche touche le sol.

Elle tourne repliée en elle-même. Des bruits du frôlement au sol, s'embobiner, s'enrouler. Quatre appuis. Assise, elle tourne sur les genoux le dos courbé.

Les mains tournent autour du poignet. Les bras s'étirent, le dos est courbé, creusé (le chat), la tête vers le bas.

Elle avance en s'appuyant sur les genoux et les mains, bruyamment. Elle se déplace, elle s'arrête. Expiration, reniflements.

¹⁶⁴ Salle de répétition, la Bellone, samedi 9 janvier 2010, 2^{ème} présentation à 22h15.

Elle se jette en arrière et tombe sur ses fesses en s'appuyant sur les bras. Rires du public.
Elle avance dans cette position, assise avec les jambes étirées, allongées au sol.

Elle se couche sur le dos, les bras et les jambes en haut, en extension vers le haut, flottement, repos dans cette position. Tête tournée vers le public.

Chute, lâchée en spirale. Se remettre début, continuer à tourner. Les épaules vers le haut.
Chute bruyante du pied droit.

Saut.

Plié, un pied contre l'autre, la tête inclinée. Le bruit de la respiration est très présent.
L'épaule gauche.

Saut. Sautillements. / Petits gestes des mains avec sauts.

Les épaules soulevées vers le haut avec bruit de respiration.

Se gratter, la tête vers le haut, le cou tendu. / Se calmer.

Explosion de la bouche, un piaffement?/ Bras en balance, étirés d'un côté à l'autre, la tête tendue vers le haut, vers le bas. /Les doigts de la main droite.

Un répit.

Elle dit merci. Applaudissements. Elle salue main contre main.

Je vais décrire maintenant une autre image, prise parmi celles sélectionnées par Monica. Je ne sais pas si elle correspond à une captation de la vidéo filmée lors du même jour et de la performance que je viens de décrire, mais de toute façon, elle pourrait très bien correspondre : je vais la considérer comme un détail de l'ensemble.



Deuxième photo

*«Tout son col secouera cette blanche agonie/ Par l'espace infligée à l'oiseau qui la nie, /
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.»* Stéphane Mallarmé

Description de la deuxième photo

Ici, je vois la plupart du corps de face : les épaules (un peu haussées et vers l'avant), le torse, le bassin, les jambes. Ce n'est que la tête, les bras et les pieds, qui échappent un peu à cette frontalité.

La tête est tournée vers le côté droit, un tout petit peu inclinée vers l'arrière. Je vois le visage presque de profil : l'œil droit n'est plus visible et l'œil gauche est fermé. La bouche semble (je ne la vois pas très nettement) un peu entr'ouverte. Dans le visage, il y a comme une expression d'abandon. Les cheveux attachés sont un peu décoiffés.

Je peux voir le cou, un peu de la peau, des os (le sternum, la clavicule), les saillies. Les bras sont ouverts symétriquement des deux côtés, relevés un peu plus bas qu'à la mi-hauteur. Les deux avant-bras, ainsi que les mains, apparaissent flous dans l'image, j'imagine que les mains et les poignets sont engagés dans un mouvement rapide, (saccadé?).

Les deux pieds à peine écartés sont tournés légèrement l'un vers l'autre. La partie interne du pied gauche semble un peu levée, comme si le poids reposait plutôt sur sa partie externe. Les pantalons sont longs et cachent presque les pieds. Nous voyons à peine les orteils du pied droit et plus clairement ceux du pied gauche.

Dans l'ensemble, j'ai l'impression d'un mouvement qui se soulève, qui aspire vers le haut, comme si elle faisait un saut avec les pieds qui restent à terre, ou une tentative d'envol, «des vols qui n'ont pas fui», comme ceux décrits dans le poème de Mallarmé¹⁶⁵ duquel j'ai extrait les trois vers mis au pied de la photo. L'image d'un être, comme le cygne du poème, «Magnifique mais qui sans espoir se délivre».

Cette image est un peu comme le pendant de l'image antérieure (la première photo décrite). Ici, il me semble que le corps se débat. La figure s'échappe et ne devient pas une forme claire et dessinée. Il y a comme une perte de contrôle (dans l'expression de visage, dans les mouvements frénétiques des mains) et, en même temps, il y a une tenue (les pieds, l'alignement du corps qui garde son axe). Comme dans le poème de Mallarmé, il y a une

¹⁶⁵ «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui! / Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre / Pour n'avoir pas chanté la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui. / Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligée à l'oiseau qui la nie, / Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris. / Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne» ; S. Mallarmé, *Poésies* (Paris: Flammarion, 1989), p. 96.

double présence : celle d'un intense désir, plaisir même, d'une délivrance, et, simultanément, celle de sa retenue, de son impossibilité.

Mon imaginaire est plus actif avec cette photo et il me vient à la mémoire un autre poème, cette fois-ci de Federico García Lorca. C'est un des poèmes auquel je reviens souvent. Il résonne avec cette image, que je lis comme celle d'un désir et d'un effort de délivrance. Je me rappelle aussi des mots que Monica a dits lors de l'entretien avec Antoine Pickels le 5 janvier 2010 :

La difficulté est d'être dans un état quotidien, plus quotidien. Par exemple, l'enfant autiste est en lien avec un langage très direct du corps. J'essaie de retrouver ce langage plus direct, par des poly-rythmes naturels, c'est mon défi quotidien¹⁶⁶.

Monica parle souvent d'un «langage plus direct» du corps, comme les gestes non inhibés des enfants autistes «qui laissent leur corps beaucoup plus parler que nous»¹⁶⁷.

C'est fascinant chez Monica, la rigueur avec laquelle elle cherche cette perte de contrôle. Elle dit aussi (dans le même entretien avec A. Pickels) que maintenant elle s'intéresse à «qu'est-ce que c'est être », à «comprendre qu'est-ce que vivre». Dans ce poème, Lorca associe «être» et «vivre» à l'effort, un effort motivé par le désir qui met en mouvement tous les êtres vivants, le désir de devenir autre.

Introducción a la muerte¹⁶⁸
Poemas de la soledad en Vermont

Muerte

¡Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro!,
¡qué esfuerzo del perro por ser golondrina!,
¡qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!,
¡qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

¹⁶⁶ M. Klingler, entretien avec Antoine Pickels à l'ISELP (Bruxelles) le 5 janvier 2010.

¹⁶⁷ M. Klingler, rencontre avec les participants au Colloque de Cannes le 29 novembre 2009.

¹⁶⁸ F. García Lorca, poème extrait du recueil *Poeta en Nueva York, op.cit.*, p. 520. Je cite la traduction de Pierre Darmangeat : «Introduction à la mort. Poèmes de la solitude à Vermont. Mort. / Quel effort ! / Quel effort du cheval pour être chien ! / Quel effort du chien pour être hirondelle ! / Quel effort de l'hirondelle pour être abeille ! / Quel effort de l'abeille pour être cheval ! / Et le cheval, / quelle flèche aigüe il tire de la rose ! / Quelle rose grise il lève de son museau ! / Et la rose, / quel troupeau de lumières et d'hurllements / elle attache au sucre vivant de sa tige ! / Et le sucre, / quels petits poignards il rêve tout éveillé ! / Et les minuscules poignards, / quelle lune sans étable ! quels nus, / peau éternelle et rougeur, ne cherchent-ils ! / Et parmi les auvents, / quel séraphin de flammes je cherche, moi qui le suis ! / Mais l'arc de plâtre, / qu'il est grand, invisible, minuscule ! / sans effort ! » ; F. García Lorca, *Poésies III, op.cit.*, p. 97-98.

Y el caballo,
 ¡qué flecha aguda exprime de la rosa!,
 ¡qué rosa gris levanta de su belfo!;
 y la rosa,
 ¡qué rebaño de luces y alaridos
 ata en el vivo azúcar de su tronco!;
 y el azúcar,
 ¡qué puñalitos sueña en su vigilia!;
 y los puñales diminutos,
 ¡qué luna sin establos, qué desnudos,
 piel eterna y rubor, andan buscando!
 Y yo por los aleros,
 ¡qué serafín de llamas busco y soy!;
 pero el arco de yeso,
 ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
 sin esfuerzo.

S'agit-il de faire l'effort pour se délivrer de ce qui immobilise? Est-ce pour cela que Monica veut devenir «de plus en plus vibrante», «utiliser des rythmes qui sont plus de l'ordre de l'être mue que de bouger moi-même¹⁶⁹»?



Troisième photo

Monica a utilisé cette photo (extraite de la vidéo filmée lors de cette même soirée) pour annoncer sa performance du 30 juillet 2010¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Monica Klingler, extraits de l'entretien à Seehof (Suisse) le 15 février 2009.

A côté de la photo elle avait écrit le titre de la performance à venir, *Silent Song*, et ces phrases:

Les vibrations, tensions, scintillements, vacillements, le silence, les cris, les plis, les ébranlements du monde traversent un corps humain, un être humain, et se répandent aux corps de ceux présents, déployant et rappelant mille aspects de ce que c'est d'être-corps¹⁷¹.

Je voulais ajouter encore d'autres voix, d'autres impressions sur cette même série de performances. J'ai contacté Carmen Blanco Principal¹⁷², et dans notre conversation¹⁷³ elle a comparé ces performances avec des travaux antérieurs de Monica. Ses mots permettent de mettre en perspective le travail actuel de Monica.

Le spectacle auquel Carmen fait souvent référence (*Not a bee*) est le dernier spectacle que Monica a fait, avec Luis Alvarez, dans le cadre de la Cie *Furiosas*, pièce que, malheureusement, je n'ai pas eu l'occasion de voir.

Carmen Blanco : impressions sur les trois performances à la Bellone

J'ai vu des tentatives d'aller dans une autre direction, quelque chose en évolution. Dans *Not a bee*¹⁷⁴, je sentais qu'ils [Monica et Luis] avaient beaucoup de peur d'affronter le public. Ils étaient comme deux clowns, deux personnages un peu décalés, comme Giulietta Masina dans *La Strada*. Il y avait beaucoup d'humour, et cet humour était provoqué par le mouvement, ils cherchaient l'humour à travers le mouvement. Le public était tout proche, assis tout autour d'eux. Je sentais qu'ils avaient peur, on sentait la peur, le rapport au public dans la proximité n'était pas encore résolu.

¹⁷⁰ Le 30 juillet 2010, dans le cadre des rencontres à Monthelon. Texte et image trouvé dans le site <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://monthelon.org/rencontre/bilder/9.1.10d.jpg&imgrefurl=http://monthelon.org/rencontre/> (consulté le 23/ 09/ 2010).

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Carmen Blanco Principal est une personne très proche de Monica. Elles ont travaillé ensemble avec Thierry Salmon et elles ont fondé, avec Patricia Saive, la compagnie Furiosas. Carmen est metteur en scène et vidéaste.

¹⁷³ Conversation avec Carmen Blanco Principal à Bruxelles le 2 septembre 2010.

¹⁷⁴ Spectacle présenté comme «un cirque de l'étrange» : «Des chaises en cercle (l'idée de la communauté, du rassemblement) forment la piste, deux personnes interprètent tous les numéros: '*Chacun dans son monde ; parfois à deux, mais toujours seuls*', ils inventent des décalages, des danses étranges ou drôles, souvent sans musique, ou alors sur des disques glissés dans leur ghetto-blaster. Comme au cirque, le spectacle se compose d'une série de courtes pièces - solos ou duos - qui diffèrent par la logique, le rythme, l'atmosphère. Comme au cirque, les artistes se présentent au public. '*Parfois, à l'intérieur d'un même numéro, différentes pièces provenant de notre matériel chorégraphique sont placées en contrepoint ou associées de façon inattendue*'. En filigrane, la volonté d'ébranler la certitude et le confort, d'aiguiser la curiosité du spectateur. Mais aussi d'élaborer '*une mise en image très simple de la condition humaine*'. Monica Klingler et Luis Alvarez poursuivent avec *Not a bee* la réflexion menée par Furiosas: '*Trouver, en dehors d'une esthétique figée, une danse directe et immédiate. Cette danse n'est pas le véhicule d'une idée, d'une histoire, d'un thème, elle est l'idée elle-même ; il ne s'agit de rien d'autre que ce qui est donné à voir*' » ; M. Ba, «Parfois à deux, toujours seuls», in journal *La Libre Belgique* (novembre 2004, mis en ligne le 23/11/2004).

Après, dans le travail de Monica en solo, toujours dans cette nouvelle direction, elle a fait une série d'essais desquels elle était toujours insatisfaite. Son travail sur «l'être là, dans l'instant», ces préoccupations de trouver cette justesse... Lorsque j'ai vu sa présentation à la Bellone [le 8 janvier 2010], j'ai vu une grande évolution par rapport à cet «être là». Il y avait aussi beaucoup d'humour, beaucoup de fragilité, de perméabilité dans le fait d'être là, dans le rapport à l'espace, par rapport au spectateur, et par rapport à l'au-delà de l'espace. Il y avait aussi la voix, une présence vocale, sonore, très légère, comme des respirations plus fortes, des sons. Il y avait également l'idée de chercher quelque chose de drôle par le mouvement, que le mouvement puisse être drôle sans chercher le comique.

Monica a toujours dit qu'elle voulait devenir clown¹⁷⁵ à soixante ans. Il y avait aussi un grand saut par rapport à la relation au public. Lorsqu'ils étaient à deux [dans *Not a bee*] c'était plus difficile, lorsqu'on regarde une seule personne c'est plus facile, tu rentres plus facilement dans un rapport plus intime.

Ca me faisait plaisir de voir qu'elle pointait ce qu'elle cherchait. J'étais étonnée de la légèreté qu'elle a pour commencer, l'aisance. Elle parle, elle a commencé par la parole. Quand elle a parlé au public «asseyez-vous là», pour moi le spectacle commençait déjà à ce moment. Et puis, j'aime bien les différents strates, on plonge dans des choses de plus en plus subtiles, elle nous fait basculer. Si le spectateur arrive à entrer dans ce climat de perméabilité, il est parti pour un bon voyage. Le fait de ne pas travailler avec de la musique aide à cela.

Son travail c'est un peu hypnotique. Il y a des va et vient entre ce que l'on est en train de regarder, nos propres pensées et ce que l'on projette. A un moment donné, pendant la performance à la Bellone, il y avait des bruits de l'extérieur, à ce moment là elle a fait un geste, quelque chose qui aidait à écouter encore mieux ce qui se passait à l'extérieur, c'était comme si son mouvement avait l'effet d'un micro, il amplifiait les bruits.

Je me souviens aussi, d'un mouvement comique, il y avait quelque chose qui faisait que c'était comique dans le mouvement. Il y avait beaucoup de travail sur la respiration, une rythmique, la respiration n'était pas réprimée. Elle était autant perméable avec sa voix qu'elle l'était avec son corps.

Je suis spectatrice de cette évolution [depuis *Not a bee*], de l'évolution dans ce chemin qu'elle entreprend, des étapes de ce parcours. C'est gai de suivre quelqu'un et de se perdre aussi comme spectatrice, où elle va? Le travail de Monica est un travail exigeant, de l'ordre du sensible (...).¹⁷⁶

Carmen a été la réalisatrice de la captation vidéo des performances (de laquelle les images commentées ont été extraites). Lors de notre conversation, je lui avais demandé ce qu'elle n'a pas pu capter dans la vidéo.

¹⁷⁵ «Il y a un autre élément qui recommence à s'introduire dans mes pensées. C'est le clown. J'ai toujours dit, rigolant seulement à moitié, que j'aimerais bien être clown à soixante ans. Bon ça commence à s'approcher. Dernièrement quelqu'un m'a dit après une performance, que mon travail lui rappelait la figure du *trickster* dans la mythologie indienne américaine. Je me suis rappelée que j'avais déjà rencontré ce personnage dans un livre de ma mère, je suis en train de revoir cela, et il y a vraiment beaucoup de liens. Je ne sais pas encore vers quoi ça me mène, mais c'est vrai que dans le travail avec Luis sur *Not a Bee* on avait aussi tout un travail sur quelque chose qu'on appelait le *foolish* (fool, fou du roi, trickster, clown)» ; M. Klingler, extrait du courriel envoyé le 26 octobre 2008.

¹⁷⁶ Conversation avec Carmen Blanco Principal à Bruxelles le 2 septembre 2010.

Ce qui échappe dans la vidéo c'est l'espace entre, l'air, le son, il manque la profondeur, dans tous les sens du terme profondeur. La vidéo, c'est le regard de quelqu'un sur quelqu'un ou sur quelque chose. C'est le choix que fait le vidéaste d'un cadre. Le choix que j'ai fait se situait entre : capter l'espace autour et le détail, bouger le moins possible pour que ce soit elle qui bouge dans le cadre. Monica a beaucoup travaillé avec la caméra et avec le miroir, c'est bizarre !¹⁷⁷

L'utilisation que fait Monica, pendant le processus de travail, d'un cadre fixe (caméra, miroir) dont parle Carmen, semble contredire ou plutôt compléter le travail plus sensible qu'elle fait avec l'environnement. Se filmer ou se regarder au miroir, ce sont des méthodes qu'elle a dernièrement abandonnées, mais qu'elle a utilisé pendant des années, probablement pour entretenir et approfondir la double vision¹⁷⁸ (celle qui caractérise l'expérience du danseur/de la danseuse), pour pouvoir développer sa pratique de la «composition instantanée».

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Sur la notion de «double vision» voir les pages 30-31.

Le processus créatif de *Materia Viva*



Materia Viva, Montpellier, février 2010, photo : B. Manzetti

Le processus créatif de *Materia Viva*, a été mis en mouvement au cours de l'année 2008¹⁷⁹, dans un cadre à la fois artistique et académique. Le travail a continué à être actif et en mouvement, dans ce même cadre, jusqu'à la fin de l'année 2010.

Pendant trois ans, j'ai pu m'approcher intimement des changements constants du projet, expérimenter et observer son émergence, ses transformations.

Recherche

Dans cette proposition artistique, je voulais explorer la situation de rencontre. Celle entre une performeuse-chercheuse et un/des spectateurs(s) ; entre la danse, la parole et l'écriture ; entre l'expérience de la danse, l'expérience de la réflexion et celle de la réception. Comment la provoquer, quels protocoles, quelles formes et espaces lui sont favorables, la rendent possible?

Ici, la danse était encadrée et entourée par des mots, émergeait des paroles et ramenait à elles. Les processus de la parole, de la danse et de l'écriture, se déclenchaient et se déroulaient à l'intérieur d'une situation, où était indispensable la présence de spectateurs, témoins et complices du dispositif.

Par la pratique (de la danse, de la parole et de l'écriture), j'interrogeais les relations en jeu entre le spectateur et la performeuse ; entre la parole, l'écriture et la danse. Je cherchais une approche de l'écriture et de la danse pouvant mettre en valeur son potentiel de «matière vivante». Je voulais expérimenter les croisements et rencontres possibles entre l'expérience artistique vécue par la danse et d'autres formes d'expérience se matérialisant dans l'oralité et dans l'écriture.

Explorer ensemble la danse, la parole et l'écriture, dans une situation de rencontre, me permettait de dégager des espaces pour la cohabitation de ces différentes expressions, créer des formes intermédiaires, hybrides : entre l'écrit et le non écrit, entre la poésie et la danse, entre la chorégraphie et l'improvisation, entre l'action de danser et celle d'écrire.

¹⁷⁹ Ce projet a commencé lors des études de Master en Arts du Spectacle à l'Université Libre de Bruxelles (2007-2008). Pendant la première année, il s'est déroulé dans un seul espace, le Centre Garcia Lorca à Bruxelles. Depuis 2009, il est devenu un projet nomade se déplaçant dans différents lieux (maisons, classes, auditoriums, salles de répétition, dojo, etc.), cadres (journées d'étude, master class, résidences d'artistes, etc.) et pays (Belgique, Espagne, France, Suisse).



Materia Viva , Montpellier février 2010, photo : B. Manzetti



Materia Viva , Montpellier février 2010, photo : B. Manzetti

J'écris maintenant ces paroles en regardant avec un peu de distance le parcours d'un projet qui s'est peu à peu construit.

J'ai longtemps travaillé sans savoir les véritables enjeux du projet. Des questions à explorer sont apparues en travaillant. Je suis partie d'une nécessité et d'une évidence, je ne voulais plus et je ne pouvais plus créer sans adresser le travail à un interlocuteur, sans la présence vivante d'un témoin.

Tout le travail allait se construire en s'appuyant et en se basant sur la relation à d'autres présences. La parole m'aidait à mettre les spectateurs (et moi-même) en confiance.

Pendant longtemps je me suis limitée à l'oralité, à l'usage de la parole. Parfois j'enregistrais les conversations avec les spectateurs et, exceptionnellement, je prenais des notes.

L'écriture n'a fait son apparition dans Materia Viva que plus tard. Elle s'est peu à peu introduite dans le processus créatif, en partie motivée par les exigences d'écrire une thèse et par la nécessité d'avoir différentes sources pour pouvoir étudier mon propre travail artistique.

L'intervention d'Aurore Desprès, lors du colloque de Cannes en novembre 2009, me donna une idée que j'allais explorer de plus en plus en profondeur par la suite. Je l'avais invitée à participer à une séance où Monica Klingler et moi-même montrions notre recherche artistique. Etant donné que tant la proposition de Monica que la mienne s'élaboraient dans l'instant, et au moment de la rencontre avec les spectateurs, j'avais demandé à Aurore de ne rien préparer, de tenter elle aussi de rebondir sur ce qu'elle allait voir. Elle a accepté le défi et pendant les deux présentations elle a pris des notes, qu'ensuite elle a lues à voix haute. Outre la beauté de ces textes, ce qui m'inspira et que j'ai incorporé au travail de recherche, c'était la possibilité pour le spectateur de mener sa propre activité créative pendant que je faisais la mienne.

Par la suite, et à chaque présentation, j'invitais les spectateurs à écrire pendant que je dansais, leur proposant ainsi une autre manière possible de vivre l'expérience, de regarder la danse d'une autre position. Non seulement à travers le corps, la vue et les sensations kinesthésiques, mais aussi à travers le langage.

La situation de rencontre s'ouvrait ainsi à plusieurs activités créatives simultanément : celle que je vivais à travers la danse et le corps et celle que le spectateur pouvait vivre à travers, non seulement le corps, mais aussi l'écriture.

Cette activité créative multiple, à laquelle participaient toutes les personnes présentes, deviendrait plus tard l'enjeu principal de Figuras. Demander aux spectateurs d'écrire pendant ma danse et ensuite de lire pour les autres à voix haute ce qu'ils venaient d'écrire, était aussi une façon de créer et de provoquer un type particulier de communauté, une communauté où les rôles pouvaient se renverser, où l'état de fragilité que j'expérimentais pouvait être vécu, partagé, par les spectateurs à leur tour.

Materia Viva

Cette proposition artistique est née de la mise en mouvement de plusieurs questions concernant la danse. Qu'est-ce que la déclenche? Comment se déploie-t-elle? Quelles sont les conditions nécessaires pour pouvoir la partager? Comment est-elle perçue? Quelles sont les traces qu'elle laisse? etc.

Elle a surgi de la nécessité de trouver un moyen d'entretenir et de sauvegarder ma danse vivante, en constant processus de formation et de transformation, de la nourrir par la rencontre et le contact direct avec d'autres éléments et présences (l'écriture, l'espace, les spectateurs, etc.).

Elle est la conséquence également de l'impossibilité de pouvoir continuer à créer dans le cadre et le contexte qui m'étaient habituels et que je n'avais pas questionnés avant : le travail en solitaire dans un studio de répétition en vue d'aboutir à une production (chorégraphie, spectacle), devant être présentée à une date et dans un cadre précis (théâtre, festival de danse, etc.).

Cette impossibilité était due à un changement profond dans ma manière de concevoir la danse comme art. Dans mes œuvres chorégraphiques antérieures, je concentrais mes efforts sur la mise en place ainsi que sur le perfectionnement d'une forme dansée que je voulais donner à partager sur une scène, au public. La préoccupation de perfectionner ou d'améliorer la forme chorégraphique s'était déplacée à un autre endroit : ce n'était plus la danse en elle-même qui était au centre du projet artistique, mais le partage, la rencontre avec le spectateur.

La question centrale devenait : comment créer les conditions d'un partage possible? Quelle sorte de rencontre la danse provoque-t-elle et motive-t-elle, ou plutôt peut-elle provoquer?

L'impossibilité était due aussi à mon refus de travailler dans le cadre d'un système de production qui exige, pour pouvoir aboutir à un produit présentable, de consacrer beaucoup de temps à la production (recherche de subsides et de financement du projet) et aux répétitions en solitaire, peu de temps restant pour la rencontre de la proposition artistique avec le public.

Dans ce projet, je porte la parole et la danse avec mon corps, ma voix, et je propose aux spectateurs de prendre en charge un travail d'écriture, ainsi que l'élaboration de traces.

Séance

Avec le terme «séance», j'ai désigné les moments d'exploration partagés pendant lesquels *Materia Viva* s'est peu à peu construit et développé. Les séances avaient lieu en présence d'au moins un spectateur¹⁸⁰ et possédaient une structure qui s'est lentement élaborée au long de la recherche.

La séance se déroule en plusieurs étapes, selon un ordre bien précis. Elle commence par l'accueil des spectateurs avec une présentation orale du projet ; ensuite, il y a une sorte de «passage», de moment de transition vers la danse ; la danse se déploie alors ; et pour terminer, une discussion a lieu avec les spectateurs, et/ou une lecture des textes écrits par ces derniers.

Séance de *Materia Viva*¹⁸¹

L'espace utilisé était la scène de l'Auditoire 75. J'ai demandé aux spectatrices de s'asseoir dans le plateau, près de moi, j'ai choisi un espace précis (l'arrière scène côté cour) et j'ai ouvert tous les volets qui empêchaient l'entrée de la lumière extérieure. Nous étions toutes assises au sol, les spectatrices en demi-cercle autour de moi et moi en face d'elles. J'ai introduit la danse en expliquant ma démarche et, ensuite, en parlant du poème « Cielo Vivo». J'ai dit en espagnol les deux premières strophes, qu'ensuite j'ai traduites en français, les mettant en résonance avec ma recherche. Après je me suis éloignée un petit peu et j'ai tourné le dos aux spectatrices (toujours au sol) pour commencer ma danse. La danse a évolué du sol vers le mur et s'est terminée lorsque je suis arrivée à la position debout. Je me suis rapprochée des spectatrices et je me suis assise à nouveau au sol, cette fois-ci à côté d'elles. Je leur ai dit : «maintenant c'est à vous¹⁸²».

La danse dans *Materia Viva*

La danse surgit dans la rencontre avec l'autre, spectateur-témoin-complice, l'autre avec sa sensibilité, son imaginaire, ses attentes, sa disponibilité, son attention, sa vision. Elle s'élabore dans l'immédiateté et dans la proximité avec cette autre présence. Ce n'est pas une forme chorégraphique préparée au préalable, perfectionnée ou à perfectionner, mais une danse qui émerge de l'instant où convergent plusieurs présences et conditions.

¹⁸⁰ Le nombre de spectateurs changeait d'une séance à une autre, mais il n'a jamais dépassé une trentaine de personnes.

¹⁸¹ La séance a eu lieu à la faculté de lettres de l'Université Nice Sophia Antipolis le 17 avril 2009, dans le cadre des vendredis du RITM, en présence des enseignantes (Marina Nordera, Joëlle Vellet, Mahalia Lassibille, Sylvie Fortin) et des doctorantes (Claire Buisson, Marie Tholon, Karen Nioche, Ga-Young Lee) ainsi que de trois étudiantes de master. La séance n'a pas été filmée.

¹⁸² M. del Valle, notes écrites en avril 2009.

Après la traduction du poème, je m'éloigne à peine en glissant sur mes genoux et je me penche. C'est souvent ce même geste qui m'aide à commencer, me pencher vers le sol. Me replier, me tordre en me retournant, en me mettant de profil, presque de dos aux spectateurs, évitant d'offrir le visage pour mieux me concentrer sur des sensations (comme le toucher), pour inviter le spectateur à considérer le corps autrement. Sentir le sol. Les extrémités (pieds, mains, tête) libérées du poids deviennent plus tactiles. Je les articule, je les allonge. Je cherche des appuis non habituels (sur les genoux, sur un genou, sur une épaule, sur le coude) pour tenter un équilibre. Une posture-figure se dessine, elle tient sur les genoux, avec les pieds décollés du sol, les bras allongés, de dos ou de profil aux spectateurs, jamais de face¹⁸³, en équilibre précaire. Se déstabiliser. Se fragiliser. J'essaie de calmer ma respiration, altérée par la chaleur, par l'effort et la concentration. Respirer plus profondément, éviter l'agitation. C'est important le calme, la détente mentale et, si possible, musculaire. Par le calme j'ai une conscience plus claire de ce qui se passe, je peux m'abandonner plus facilement à ce qui advient. Pendant qu'une partie du corps est en tension par l'effort, je cherche à détendre les autres parties du corps qui n'interviennent pas, qui ne sont pas sollicitées. Mettre des forces en opposition ou en équilibre (yin yang, plein vide, etc.). Je pense à l'extension, à laisser mes muscles s'allonger, parfois à me laisser aspirer vers le haut, à devenir flottante. Je teste et je redécouvre mon corps, sa souplesse, sans le forcer, avec respect¹⁸⁴.

La présence de l'autre, témoin et complice, rend l'atmosphère plus intense et déclenche la danse. La danse se nourrit de cette coprésence et se construit dans ce territoire d'intersections : entre mon corps, mon imaginaire ; l'espace que l'on partage : le corps et l'imaginaire du spectateur.

Le mouvement me met en relation avec un corps qui n'est pas sollicité au quotidien. La situation, la posture (assise au sol, semi-couchée), le rapport au sol, au temps, aux personnes présentes, ne sont pas non plus quotidiens. Cette situation, les relations et le rapport au corps «non quotidiens¹⁸⁵» me permettent d'expérimenter d'autres potentialités du corps et de l'être que j'ai rarement l'occasion de pouvoir vivre en dehors de la danse. Ils m'ouvrent à d'autres virtuels, à un corps et à un être «en devenir» et pas «déjà 'devenu'»¹⁸⁶.

¹⁸³ C'est aussi une manière d'éviter le regard frontal du spectateur, pour l'inviter à observer le mouvement et pas la personne qui le réalise.

¹⁸⁴ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.

¹⁸⁵ Eugenio Barba dans *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale* (Saussan : l'Entretemps, 2004), p. 39-41, utilise l'expression «extra-quotidien» pour parler des techniques de corps sollicitées par l'acteur dans une situation de représentation. Je préfère, dans ce contexte-ci, utiliser l'expression «non quotidien» que j'associe à l'adjectif «singulier» en rapport avec le concept de «singularisation» de V. Chklovski (voir plus loin, le sous-chapitre «Entretenir le devenir», p. 257).

¹⁸⁶ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.



Materia Viva, Montpellier février 2010, photo : B. Manzetti

Quelles conditions sont nécessaires pour son émergence, pour pouvoir la partager?

Il y a un espace à investir et un temps (plus au moins une heure) à dédier à cette rencontre. L'espace doit permettre la disposition de tous les participants dans un même territoire, et le sol, de préférence, doit être lisse et propre. Il n'y a pas d'éclairage spécifique, ni bande son, ni musique. Les bruits venant de l'extérieur sont accueillis et incorporés à la danse.

La danse, étant élaborée sur le moment et sans écriture chorégraphique préalable, a besoin qu'une atmosphère particulière soit créée, permettant un certain degré d'intimité. Cette intimité dépend de la disposition des participants, de leur état d'ouverture. Sans leur complicité, il me serait impossible d'atteindre l'état de fragilité nécessaire pour laisser venir la danse. La parole intervient pour aider à créer et à provoquer ces conditions.

Dès leur arrivée, les spectateurs sont accueillis dans l'espace, une place leur est proposée pour s'asseoir. Les paroles favorisent l'accueil, servent à donner des explications, des indications permettant aux spectateurs de comprendre la démarche artistique, la recherche et le rôle précis qu'ils sont invités à jouer. Pendant que je parle aux personnes présentes, mes paroles sont très ancrées dans le corps et s'accompagnent de gestes expressifs (je bouge beaucoup mes mains).

Lorsque l'atmosphère me semble propice, qu'une intimité s'installe, et que je sens le spectateur réceptif, je fais intervenir un autre type de discours. Pour arriver à la danse, il me faut encore traverser un passage. Créer un passage permettant l'entrée dans un autre espace et ouvrant vers un imaginaire.

Cette nouvelle transition se fait également au moyen de la parole, d'une parole imagée et d'un langage poétique¹⁸⁷.

La poésie m'aide à ouvrir le chemin vers la danse, elle me permet de glisser doucement d'une réalité à une autre¹⁸⁸. Je me sers de poèmes qui m'accompagnent depuis plusieurs années, déjà présents dans mes anciennes créations¹⁸⁹, poèmes que j'interroge régulièrement.

Parfois, après avoir dit, ou lu, le poème dans sa langue originale, je donne sa traduction en français. D'autres fois, je parle des questions et des thèmes qu'il soulève. Plus rarement, je lis un poème que j'écris pour l'occasion.

Traces-déracines

Et après, je pourrai creuser la terre / et lorsque mes mains ne seront plus assoiffées
je pourrai me reposer dans le vide que laissent / les racines arrachées
et alors sentir/ comment résonnent les pas de la vie qui s'éloigne¹⁹⁰.



Materia Viva, Cannes, novembre 2009.

¹⁸⁷ Selon la théorie de Jakobson sur les fonctions du langage, il y aurait ici un changement de fonction : d'une fonction phatique à une fonction poétique.

¹⁸⁸ C'est le passage d'une réalité quotidienne à une réalité «non-quotidienne».

¹⁸⁹ Comme les poèmes de F. García Lorca *Cielo Vivo*, *Gacela de la huida*, présents dans le spectacle *Hommage à Lorca : con la voz y el cuerpo...* (2007), ou le poème de J. Lezama Lima, *El pabellón del vacío*, qui a accompagné la création de la pièce *Echo* (1998).

¹⁹⁰ M. del Valle, poème écrit pour la présentation à Cannes du 29 novembre 2009, lors de l'Atelier de la danse sur le thème «Traces : (Des)racines».

Comment se déploie-t-elle?

La danse est composée sur le moment, se laissant influencer par la situation dans laquelle elle est engendrée. C'est une danse qui porte les traces d'autres danses antérieures.

L'enjeu n'est pas tant de créer quelque chose de nouveau à travers de la danse, mais de laisser vivre, ou de donner une nouvelle vie, à ce qui est présent et fait partie du «territoire¹⁹¹» du corps, de sa mémoire, de son imaginaire. Un territoire qui n'est pas vierge, qui n'est pas coupé du passé.

Les gestes investissent un corps et un imaginaire marqués, je danse mes traces et avec elles. Je porte¹⁹², dans mes gestes et mouvements, mon histoire et celle de mes danses antérieures, celles que j'ai créées et celles créées par d'autres.

En continuant, en prolongeant le mouvement, je reprends deux figures que j'ai revues en visionnant une captation de *Perdre Corps*¹⁹³ (et dont j'avais isolé quelques images). L'une des figures est une forme couchée sur le côté droit du corps, elle est toute en extension dans une horizontale courbée, avec la tête et le haut du corps vers l'arrière. L'autre est une sorte de figure-passage, se construisant (ou se défaisant) dans une verticale renversée. Cette deuxième figure me sert de passage pour circuler entre la position debout (avec l'appui sur les deux pieds) et le sol (avec différents appuis : sur les coudes, les genoux ou les avant-bras), ou vice-versa. Je retourne au sol par une torsion, je laisse une main, un pied ou le torse, s'étirer vers le haut pendant que le bassin s'effondre doucement et revient au sol, comme en glissant, dans un double mouvement opposant le haut et le bas du corps, le centre et les extrémités. Je reviens toujours au sol. J'explore des appuis non habituels, comme sur le dos de la main avec la paume ouverte vers le haut¹⁹⁴.

Le rythme dans lequel la danse se déroule est plutôt lent. La lenteur me permet de mieux sentir, simultanément, ce qui se passe en moi et à l'extérieur.

J'observe mes sensations, j'explore l'espace et les surfaces qui touchent mon corps, sur lesquelles il s'appuie. Je suis à l'écoute de ce qui est en train de se passer. Mes mouvements sont fluides.

¹⁹¹ Sur les notions de territoire (C. Raffestin) et sur le «territoire occupé au préalable» (A. Lepecki) voir plus loin, dans la partie de la thèse *En tant que femmes*, page 260, notes 174 et 175.

¹⁹² Ce corps est marqué par différentes «techniques corporelles» (empruntant la terminologie de Marcel Mauss), par différentes disciplines infligées au corps (ballet, danse(s) contemporaine(s), yoga Iyengar, aikido, nô) par toutes les formes chorégraphiques auxquelles il a donné vie et qui l'ont modelé.

¹⁹³ Chorégraphie créée en France, invitée par Ueli Hirzel en résidence au château de Monthelon (été 2001 et été 2002). Une version pour la scène, avec la musique originale de Pierre Kolp et les éclairages de Reynaldo Rampersad, fut présentée en juin 2005 au théâtre de la Balsamine dans le cadre du festival *Danse à la Balsa*.

¹⁹⁴ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.

Dans la fluidité, des formes et des figures se dessinent, se défont et se transforment. J'explore aussi des moments d'immobilité où les formes restent en suspens, s'inscrivent dans l'espace et laissent une empreinte dans l'air.

La danse se déroule presque toujours dans la lenteur. Dans ce rythme, je cherche à ne pas «faire¹⁹⁵», à ne pas remplir de figures ou de mouvements le temps et l'espace. Rester très attentive à l'apparition d'une forme, à sa réapparition, l'explorer, la redécouvrir. Inlassablement réduire, refaire encore, et encore nouvellement. C'est comme un voyage dans la mémoire du corps. Avec *Perdre corps* il y a eu une sorte de condensation, une réduction de la danse à quelques figures et enchaînements sur lesquels je reviens régulièrement. Dans les arts martiaux et dans le nô, on parle de katas, des formes en nombre réduit et propres à chaque discipline, des enchaînements de mouvements qui n'ont pas de valeur en eux-mêmes et qu'à travers le travail et l'entraînement il faut arriver à habiter, à rendre vivantes. J'ai la même relation avec certains poèmes, j'investis comme lectrice un nombre réduit de vers, je les revisite, je les relis pour les garder vivants¹⁹⁶.



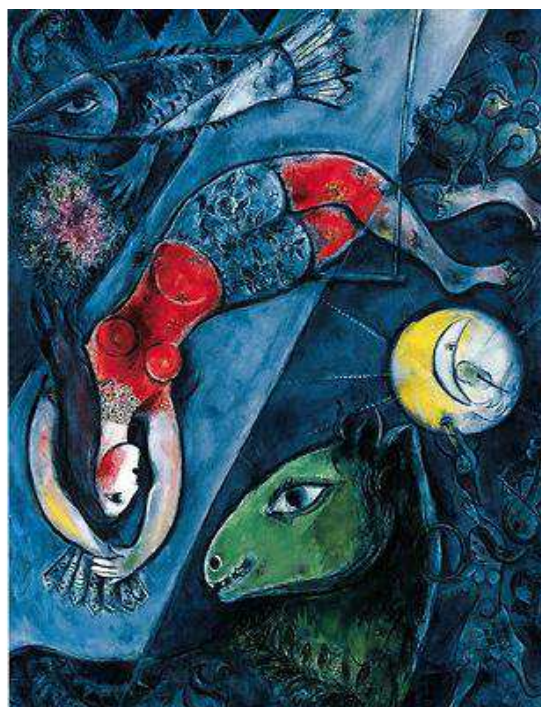
Materia Viva, Montpellier, février 2010, photo : B. Manzetti

Postures-immobilités en demi-lune assez fortes. Me rappelle l'image du trapéziste de Chagall avec une tête de cheval vert, figure penchée, aspirée vers le haut, très vivante, très ascendante, il y a aussi l'image d'une femme sans tête. Image de quelque chose de fragile et en même temps très dense. Dans les immobilités, c'est comme si tu étais dans le non savoir, il y a plus de vie, c'est plus surprenant¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Ne pas «faire» dans le sens d'éviter la «démonstration», de prendre une attitude volontaire et de se laisser attraper par la peur du vide. Dans ce travail, l'enjeu est d'être en accord avec le moment, non de faire une «belle danse».

¹⁹⁶ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.

¹⁹⁷ Mathilde, témoin de la séance de *Materia Viva* au CCN de Montpellier le 4 février 2010.



Marc Chagall, *Le cirque bleu*

Quelles traces laisse-t-elle?

Après la danse, qui dure entre 8 et 15 minutes, je reviens à la parole. Une conversation est ouverte avec les spectateurs, c'est un moment pour le partage d'impressions et pour la lecture des textes qu'ils étaient invités à écrire pendant le déroulement de la danse.

Les textes écrits par les spectateurs, ainsi que les paroles (enregistrées) lors de la conversation, constituent des témoignages précieux d'un vécu, du surgissement d'une danse, d'«autres danses» que je ne peux pas percevoir : celles que chaque spectateur perçoit et créé avec son propre imaginaire.

Les séances sont souvent enregistrées en vidéo¹⁹⁸, à partir de ces images, je sélectionne des photos me permettant de visualiser les figures qui se forment dans la danse et qui reviennent souvent. Elles me servent aussi à visualiser le rapport avec l'espace et avec les spectateurs, elles constituent un élément que je peux mettre plus tard en dialogue avec le texte.

¹⁹⁸ Une caméra sur pied est disposée dans l'espace, parfois il y a quelqu'un qui prend en charge la tâche de filmer : à Seehof Monica Klingler ; à Nice et à Cannes ma collègue Ga-Young Lee ; et, à Montpellier, Barbara Manzetti.



Materia Viva, Montpellier 2010, photo : Barbara Manzetti

La parole dans *Materia Viva*

La parole précède et prolonge la danse, elle sollicite différentes modalités de langage et de discours. Dans l'introduction, la parole, comme la danse qui vient après, est improvisée et s'adresse aux spectateurs-témoins.

L'introduction

Souvent, je prépare au préalable les thèmes et questions qui seront abordés dans cette brève introduction (qui dure entre 10 et 15 minutes). Il peut s'agir d'explications concernant le projet en général (son processus, les questions qu'il explore, etc.) ; mettant l'accent sur un aspect particulier (la relation à l'autre, l'imaginaire, les passages, etc.) ; ou soulevant des interrogations spécifiques à explorer lors de la séance (comment se construit un imaginaire, le rapport d'empathie, les traces et (de)racines, etc.).

Par la parole je transmets également mon désir de partager la danse et les questions que j'explore.

C'était en fin d'après-midi et après avoir fait un long exposé sur «le processus créatif de *Materia Viva*», les personnes réunies (mes collègues et membres du laboratoire du RITM) avaient reçu beaucoup d'informations sur la proposition artistique. Après les paroles et les explications, il fallait passer au corps, à la danse. Je les ai invitées à changer leur disposition dans l'espace, les concentrant sur un point de vue, sur une partie plus réduite de l'espace (nous étions déjà tous assis au sol sur la scène de l'auditoire 75). Ensuite j'ai recommencé à parler, maintenant face à eux (avant nous étions en cercle), tout en restant assise au sol.¹⁹⁹

¹⁹⁹ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.

Passage

Dans l'étape de la séance que je nomme «passage», la parole intervient pour laisser entendre les sonorités d'un poème proféré dans une langue étrangère pour la plupart des participants, l'espagnol. Les sons deviennent plus importants que les mots porteurs d'une signification.

La sonorité de certaines consonnes, propres à la langue espagnole (comme le [r] roulé ou la «jota» du castillan), ainsi que le rythme et la musicalité des vers, laissent en suspens l'emploi quotidien et plus rationnel du langage.

La traduction et les commentaires que je donne ensuite de ces poèmes viennent mettre des images sur les sons entendus, ouvrant, après les sens, l'imaginaire du spectateur vers un territoire où la danse peut éclore et se déployer.

Je parle et pendant que je parle je me prépare et je les prépare. Nous commençons à être prêts. Il manque le poème. Je n'avais rien préparé, la séance n'étant pas tout à fait prévue. Je recours à Lorca, aux quatre premiers vers de la *Gazela X. De la Huida*²⁰⁰. J'ai choisi ce fragment parce qu'en peu de phrases il contient beaucoup d'images fortes et suggestives. Je le dis en espagnol et ensuite je le traduis²⁰¹.

Tu as baissé les yeux comme si tu saluais et aussi court que ça tu es rentré dans la danse, déjà?²⁰²

La conversation

Après la danse, je reprends à nouveau la parole. La conversation avec les spectateurs aide à rétablir le retour au «réel»²⁰³, à consolider les liens particuliers créés tout au long de la séance.

Dans les paroles des spectateurs, sont souvent perceptibles les traces d'une émotion, d'un état de fragilité partagé. L'échange verbal alterne avec la lecture des textes écrits pendant la danse.

²⁰⁰ «Me he perdido muchas veces por el mar / con el oído lleno de flores recién cortadas / con la lengua llena de amor y de agonía / muchas veces me he perdido por el mar» ; F. García Lorca, «Gacela X. De la Huida», poème inclus dans le recueil *El Diván del Tamarit*, *Obras Completas I*, *op.cit.*, p. 572. Traduction de Claude Couffon et de Bernard Sesé : « X Gacela de la fuite / Je me suis perdu souvent dans la mer, / l'oreille pleine de fleurs, fraîchement coupées, / la langue pleine d'amour et d'agonie. / Souvent je me suis perdu dans la mer » ; F. García Lorca, « Divan du Tamarit » in *Poésies III*, *op.cit.*, p. 162.

²⁰¹ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* du 29 juin 2010 à Nice.

²⁰² Olli, témoin de la séance de *Materia Viva* au CCN de Montpellier le 3 février 2010.

²⁰³ Il s'agit d'un retour abrupt, presque sans passage : la danse s'arrête, je me rapproche des spectateurs. Par la parole nous revenons petit à petit à une expérience plus quotidienne.

Mattia: (...) le passage, c'était déjà à Nice la même chose que j'ai ressenti, (...) toutes les deux fois il y a un changement complet lors que tu parles et puis dès que t'utilises le corps c'est ...et là je me sens vraiment lié à ta présence. (...)

Aneke : (...) c'est moins Marian, c'est plus un corps qu'une personne, peut-être parce qu'on a honte de regarder une personne, je ne sais pas. Oui, il y avait une différence quand tu étais ici et puis... moi j'ai bien aimé ça, c'est une chose très universelle, aussi dans le théâtre, et dans la danse de toute façon, ce passage, cette personne qui parle et qui tout à coup devient un corps qui danse, moi j'ai beaucoup aimé ce passage (...).

Mattia : Moi je me sentais lié au fait que tu explorais, que tu explorais tous les appuis, on voit ton organisme ton organicité, moi je me ressentais dans ça²⁰⁴.



Materia Viva, Cannes novembre 2009

J'ai entendu le mot «proximité», «espace vide», «créer un contenant». J'ai entendu une respiration haletante. J'ai entendu «réservoir de l'instant» d'une voix appuyée, à mesure, j'ai pensé à une béance apparaître pour la peupler. J'ai pensé à l'instant, à un actuel qui devient virtuel, à un virtuel florissant, un bouquet d'images, de mots, de mouvements de femme et d'homme.

«Creuser la terre», «les pas de la vie qui s'éloigne». J'ai vu ses mains caresser le sol, j'ai entendu ses mains caresser le sol, la moquette. J'ai pensé, si elle creuse le sol c'est avec sa tête qui emporte une pelletée en mouvement spiralé.

J'ai imaginé la pluie tomber en gouttelettes sur l'ouverture de son sternum, les mille gouttes pénétrer à l'intérieur de son corps.

J'ai vu une grue jaune et des nuages en camaïeu de bleu.

²⁰⁴ Extrait de la conversation enregistrée après la séance de *Materia Viva* à Bruxelles, Centre Garcia Lorca le 26 juin 2009 avec Aneke Verstraeten, Mattia Scapulla et Vlad Drovikov.

J'ai entendu le bruit d'un genou qui craque. J'ai vu la spirale, torsion d'un corps, j'ai imaginé une ouverture. Et puis j'ai vu soudainement un arrêt du temps, une rencontre avec quelqu'un, une mauvaise rencontre? Non, un saisissement, des instants, des immobilités, un saisissement.

J'ai vu le flot d'un drapeau au vent, la France.

J'ai vu elle recroquevillée soudainement, elle dans le repos d'un voyage²⁰⁵.

L'écriture dans *Materia Viva*

Les écrits qui accompagnent la recherche de *Materia Viva* procèdent de différentes sources. L'écriture précède, succède l'événement dansé, ou intervient comme une action qui l'accompagne.

Parmi les textes, il y a des poèmes que je lis pour arriver à la danse ; des notes prises par les spectateurs pendant le déroulement de la danse²⁰⁶, qui sont lues après, à voix haute, par leur auteur. D'autres textes, élaborés par les spectateurs pendant la séance, je les reçois plus tard, souvent envoyés par courriel.

Il y a aussi une écriture qui est produite après la séance, des notes et réflexions écrites par les spectateurs témoins ou par moi-même au sujet de l'expérience vécue.

Chère Marian,

Je te remercie pour *Materia Viva*. A ce moment-là, je n'avais pas beaucoup de mots pour exprimer ce que je sentais, car je crois que ton idée est très nouvelle. Maintenant, je trouve que c'était une bonne expérience pour moi et pour toi aussi. J'ai l'impression que tu essaies d'inventer un nouveau genre d'art par l'expression corporelle. Ça me rappelle l'invention de Cha no Yu [Cérémonie du thé]. Cette invention par Rikyu, [consiste à] transformer des actes de boire du thé en des arts de rencontre pour partager son monde. Ce que tu fais et aussi ta présence m'ont beaucoup touché.

Merci infiniment!²⁰⁷

²⁰⁵ Aurore Després, texte écrit pendant le déroulement de la danse, lors de la séance de *Materia Viva* le 29 novembre 2010 à Cannes.

²⁰⁶ C'est suite à l'intervention d'Aurore Després à Cannes (lors de l'Atelier de la danse n° 4, le 29 novembre 2009) que j'ai commencé à proposer aux spectateurs d'écrire, de prendre des notes pendant la danse, pour les lire après à voix haute, et de me les donner ensuite comme témoignage pour documenter le travail de recherche.

²⁰⁷ Masato Matsuura, courriel du 3 mars 2009, commentaires sur la séance de *Materia Viva* du 23 février 2009 à Bruxelles (au dojo de l'Usine). Je suis régulièrement les cours de Masato Matsuura depuis mai 2006. Il est professeur de nô (apprenti *ushi dechi* de feu Tetsunojo Kanze) et d'arts martiaux japonais (le sabre, le *Daitoryu aikijujitsu*). Il est le fondateur de l'école Sayu.

Une forme d'art de la rencontre : créer un espace pour le partage

Avec *Materia Viva*, j'ai abandonné la scène comme espace privilégié pour la présentation de mon travail artistique et j'ai investi d'autres lieux et cadres.

En 1996, avec la pièce *Lieux*, j'avais commencé à questionner le théâtre et la scène comme espace de représentation. L'abandon progressif et le déplacement vers d'autres contextes et situations de présentation s'est affirmé avec le projet *Hommage à Lorca* (2006-2007).

Je voulais questionner, déjà dans ces autres créations, un élément devenu central dans mon travail présent : la situation (vue dans sa totalité) dans laquelle se déroule l'expérience de la rencontre avec le spectateur.

J'ai voulu abandonner la scène comme espace d'expression, car dans ce territoire, le rapport à l'autre (spectateur, espace, etc.) impliquait toujours un certain degré de conflit, quelque chose à vaincre ou à surmonter, qui se traduisait dans la montée d'adrénaline dans le corps. En changeant de contexte, en créant des situations plus intimes, on peut solliciter (en soi-même et chez le spectateur) d'autres états corporels/mentaux et provoquer une forme de rencontre avec l'autre qui ne s'appuie pas sur le conflit : comme l'état d'ouverture et de don de soi que l'on éprouve intensément dans l'amour et dans l'accouchement ; ou l'état d'écoute et d'acceptation que l'on éprouve dans la méditation.²⁰⁸

*Lieux*²⁰⁹ était une chorégraphie créée avec le plasticien Boris Rebetez pour trois femmes danseuses : Enid Gill, Tijen Lawton et Natalie McDonell. Elle se déroulait en silence et demandait une disposition particulière de la scène et de la salle²¹⁰. Le public était assis sur des bancs aux quatre coins de la salle, très proche de la scène et au même niveau qu'elle²¹¹. L'espace de la scène était délimité par l'éclairage et par des objets²¹² mis en bordure.

²⁰⁸ M. del Valle, extrait du courriel envoyé à M. Matsuura du 6 avril 2009.

²⁰⁹ Créée à Bruxelles, Chapelle des Briggittines, en décembre 1996.

²¹⁰ «Temporairement le gradin et les tapis noirs ont été enlevés de la Chapelle des Briggittines. Les murs à nu, un peu effrités, les dalles noires sur le sol, dessiné par un jeu de lignes, sont rendus visibles. Le public s'assied en rond sur des petits bancs de bois pour regarder *Lieux*, la dernière chorégraphie de Marian del Valle » ; D. Van Besien, «Un univers féminin», in journal *DeMorgen* (lundi 9 décembre 1996). Traduit du néerlandais par E. Maesen.

²¹¹ Cette disposition particulière scène/salle a été un obstacle qui empêcha la diffusion de la pièce dans d'autres espaces, car peu de salles permettaient un tel aménagement.

²¹² Il s'agit des objets créés par le plasticien Boris Rebetez. «Des 'sculptures' comme la rampe desquamée d'un escalier ou deux chambranles se détachant sur fond noir» ; D. Van Besien, *op.cit.*

Dans *Lieux*²¹³, la danse, écrite à l'avance et construite avec un grand dépouillement, se déroulait dans une situation de proximité avec le spectateur. Elle sollicitait de celui-ci une grande écoute. L'espace de la salle, avec son architecture particulière, dialoguait avec l'espace construit par les objets, ainsi qu'avec l'espace extérieur (présent par les sons et les bruits qui pénétraient à l'intérieur). La mise en relation de ces différents espaces provoquait la rencontre entre plusieurs niveaux de réalité.



Lieux, Chapelle des Brigittines, Bruxelles, décembre 1996

D'abord LIEUX questionne le lieu théâtre et son architecture,
Les possibilités qu'il offre et ses impossibilités – à savoir :

faut-il encore adapter le travail de mise en scène à cette architecture existante
ou faut-il que maintenant, en 1997, une nouvelle architecture théâtrale s'offre à la création
pour répondre à ses exigences (?)

Mais LIEUX nous ramène aussi dans un passé où le lieu théâtre porte en lui un souci du
Sacré :

LIEUX arène

LIEUX théâtre Gréco-Romain

LIEUX temple Lieux assemblée silencieuse, forum / endroit de rencontres/passage,

LIEUX cirque nu, message chuchoté, chœur, dialogue inavoué. (...) ²¹⁴

²¹³ Cette pièce, par des motifs techniques et esthétiques, m'éloigna temporairement du réseau des théâtres et des festivals de danse dépendant de la Communauté Française dans lesquels j'avais présenté mes créations antérieures, mais elle me rapprocha de nouveaux lieux et cadres du côté flamand, comme les structures *Plateau*, ou *Dans in Kortrijk* dirigées à cette époque par Ida de Vos, où j'ai pu créer et présenter mes pièces entre 1997 et 1998.

²¹⁴ B. Manzetti, «L'Autre musique», janvier 1997, texte écrit à propos du spectacle *Lieux*.

Construire un espace pour qu'une rencontre puisse avoir lieu, permettant qu'une micro communauté puisse se former, capable de réunir et faire dialoguer des éléments hétérogènes, est devenu une de mes préoccupations principales, menant à la recherche, non d'une danse ou d'un spectacle particulier et originel, mais d'un cadre approprié à ces rencontres possibles.

Cher Masato,

Pour moi l'art, l'expression artistique, commence d'abord par la création d'un territoire d'expression possible, par la recherche d'une situation, d'un cadre, au lieu de l'acceptation d'un territoire, d'un cadre ou d'un contexte déjà donné. (...) Présenter un spectacle quelconque, sans se soucier de la création d'un contexte ou d'une situation approprié(e) au projet artistique, c'est l'inscrire aussi d'avance dans une situation où les notions implicites dominantes sont celles de «réussite» ou d'«échec». En choisissant certaines positions on choisit aussi de s'inscrire dans un cadre dualiste, conflictuel, combatif ou non. (...) ²¹⁵

Dans ces rencontres j'explore et je questionne les limites des territoires de soi et de l'autre ; de l'intime et du public ; de l'intérieur et de l'extérieur.

Ce contexte me permet, en tant que danseuse, d'être dans un état de grande ouverture et de perméabilité, de me rendre vulnérable et de risquer une danse qui soit « hors de soi » ²¹⁶. Sans des conditions propices et nécessaires, il ne pourrait pas y avoir de partage ni de transmission. Mais qu'est-ce qui est à partager et à transmettre dans cette rencontre?

(...) Lo que más me gustó de todo es como preparaste la atmósfera. (...) Conseguiste meterme en tu bolsillo y casi sin darme cuenta te pusiste a realizar el ejercicio sin más, sin previo aviso, como si todo fuese una enorme masa de la que no se puede fragmentar ni el más mínimo pedacito. (...)

A mí lo que más me impactó fue la total conexión entre espectador/receptor del mensaje y el intérprete. Fue algo distinto que muy pocas veces he vivido, a lo mejor con alguna película, pero nunca en un escenario y con esa intensidad. Normalmente cuando vamos al teatro hay una convención, pagamos para ver un espectáculo que bien nos haga reír o llorar, pero se deja muy de lado esa conexión, esa parcela en que convergen los sentimientos de actor y espectador. Es algo íntimo, muy íntimo, como el que mira por una mirilla la escena que tiene lugar a través de la puerta. Hay sin duda algo físico que no nos permite acceder del todo a la experiencia ; la puerta, pero sin embargo estamos ahí igualmente. Para mí fue ver como un nacimiento, un nacimiento con dolor en unos momentos y placentero en otros, pero un nacimiento al fin y al cabo. Algo que surge de la madre naturaleza, algo que está empezando a vivir y quiere presentarse. ²¹⁷ (...)

²¹⁵ M. del Valle, courriel envoyé à M. Matsuura le 6 avril 2009.

²¹⁶ Ce thème sera développé plus loin, dans la partie *En tant que femmes*, dans le sous-chapitre «Corps dansant 'hors de soi'», p. 232-233.

²¹⁷ Ma traduction : «Ce qui m'a le plus plu, c'est comment tu as préparé l'atmosphère. (...) Tu as réussi à nous mettre dans ta poche et presque sans que je ne m'en rende compte, tu t'es mise à réaliser l'exercice sans plus,



Materia Viva, Montpellier février 2010, photos : Barbara Manzetti

sans prévenir, comme si tout était une énorme masse de laquelle on ne pouvait fragmenter le plus petit morceau. (...) Ce qui m'a le plus frappé ce fut la totale connexion entre le spectateur/récepteur du message et l'interprète. Ce fut quelque chose de différent que j'ai pu vivre à de très rares occasions, peut être en voyant un film, mais jamais avec [quelque chose qui se passait] sur une scène et avec cette intensité. Normalement, lorsque nous allons au théâtre, il y a une convention selon laquelle nous payons pour voir un spectacle qui nous fait rire ou bien pleurer, mais on laisse complètement de côté cette connexion, cette parcelle dans laquelle convergent les sentiments de l'acteur et du spectateur. C'est quelque chose d'intime, très intime, comme celui qui regarde par une petite ouverture la scène qui a lieu derrière la porte. Il y a sans doute quelque chose de physique qui ne nous permet pas d'accéder complètement à l'expérience, la porte, mais malgré tout nous sommes là également. C'était comme voir une naissance, une naissance avec douleur à certains moments et avec plaisir à d'autres, mais une naissance en fin de compte. Quelque chose qui surgit de la mère nature, quelque chose qui commence à vivre et veut se présenter» ; J. Meneses, témoignage envoyé par courriel le 20 juillet 2009 sur la séance de *Materia Viva* à Madrid le 26 février 2009 à l'école Municipale de théâtre.

Voyager d'une langue à une autre, de ma langue maternelle à ma langue d'accueil, avec laquelle j'écris maintenant. Passages dans le temps, d'une langue-mémoire-traces-affects à une langue pensées-échanges plus actualisée. Il y a encore d'autres langues que je sollicite plus ponctuellement, moins quotidiennes. Entre les deux langues principales, de la même famille mais si lointaines, je garde un accent, une manière de penser et d'utiliser l'une en ayant présente l'autre ; la possibilité d'une découverte quasi constante et fascinante de l'une vue avec la distance de l'autre.

J'ai parfois l'illusion de me croire capable de contempler la langue qui me porte, qui m'ouvre à la connaissance et aux échanges. Parfois je sens le besoin et l'urgence d'une sonorité forte, intense, les sons, le corps de ma langue maternelle (una rama rota, girar cimbrente) le rythme des syllabes suspendues en l'air par un accent tonique (júbilo, álamos), la cadence des phrases octosyllabes (las/fra/ses/oc/to/sí/la/bas). En français je sens moins le corps de la langue, elle m'est moins matérielle, plus abstraite.

Un imaginaire qui s'incarne dans la danse et dans l'écriture

(...) Une autre connexion entre ma pratique artistique et le travail avec toi dans le nô, c'est la notion de marionnette, de se sentir mû, de mettre son corps au service de quelque chose de plus grand que soi et qui agit à travers lui. S'offrir comme espace pour que la vision surgisse (incarner un imaginaire, des forces, des croyances, etc.) Comme la phrase que tu nous répètes souvent : « quand tu disparaissais le sabre apparaît » (...) ²¹⁸.

Il y a un imaginaire dans la danse qui prend corps à travers les formes et les gestes : le mien et celui des spectateurs. Une « autre danse », que je ne perçois pas, émerge à travers les textes écrits par les spectateurs.

En rassemblant les traces (textes, témoignages des spectateurs, ma mémoire corporelle, des images) je tente d'approcher ce territoire de rencontre créé au travers de la danse, de la parole et de l'écriture.

Hier j'ai eu l'occasion de partager une séance de *Materia Viva* dans mon espace habituel de travail ²¹⁹ (...). C'était une belle expérience. J'ai essayé de prendre plus de temps pour la danse. Pendant que je dansais il m'est apparu quelque chose d'évident que j'ai pu formuler après dans la discussion. Les mouvements ne surgissaient pas seulement des sensations diverses qui les guidaient, il y avait aussi une autre composante fondamentale liée étroitement à ces sensations : l'imaginaire. Cet imaginaire s'entremêlait au geste dans une relation complexe. J'ai senti d'une manière très claire la force des images qui accompagnaient/ guidaient/ précédaient/ cohabitaient avec les gestes.

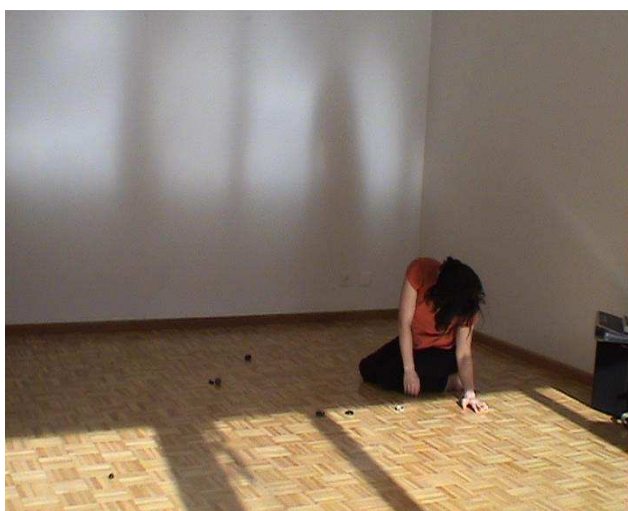
(...) Lorsqu'avant je faisais des chorégraphies, je délimitais toujours un ensemble de gestes, de déplacements, ainsi qu'une thématique ou un espace imaginaire. Le choix de ne fixer au préalable ni les gestes, ni une thématique, fait que pendant que je danse mon corps laisse apparaître des images qui me surprennent. (...) C'est comme si je devenais perméable, non seulement à l'environnement réel, mais aussi à un invisible qui émergeait et prenait forme (chair) à travers mes mouvements.

Je vois apparaître, au fil des séances, un territoire gestuel et imaginaire qui se dessine, qui revient, qui « cristallise », conditionné par le cadre, par la situation (proximité, etc.), par mon histoire, par mes traces. (...) ²²⁰

²¹⁸ M. del Valle, extrait du courriel du 6 mars 2009 envoyé à M. Matsuura.

²¹⁹ Cette séance eut lieu le 26 juin 2009 à Bruxelles, au Centre García Lorca.

²²⁰ M. del Valle, notes écrites le 27 juin 2009.



Materia Viva, Seehof, février 2009, photos : M. Klingler

L'émergence d'un invisible

Dans plusieurs témoignages de spectateurs, apparaît souvent le récit d'images qui surgissent en eux en percevant la danse. Elles sont provoquées par les actions engagées par le corps, ou par une partie du corps, de la performeuse. C'est comme un glissement (un passage) allant du concret et perceptible du corps, vers un imaginaire ou vers un «invisible». J'éprouve une expérience similaire à celle vécue par les spectateurs lorsque des sensations corporelles provoquées par des actions physiques, éveillent en moi des images qui vont agir à leur tour sur mes mouvements, les guidant, les modelant ou les transformant.

Una rodilla en el suelo, rodilla que yace, el resto del cuerpo sobrevive a la rodilla.
Un viento suave desplaza a Marian como si fuese pasto²²¹.

Je vois un aigle à terre. / Il se meurt /le front sur une pierre/ il est mal debout /la tête trop lourde/ les pattes aux articulations chancelantes / Comment il tient?²²²

J'imaginai la pluie tomber en gouttelettes sur l'ouverture de son sternum, les mille gouttes pénétrer à l'intérieur de son corps. (...) J'ai vu la spirale, torsion d'un corps, j'ai imaginé une ouverture. Et puis j'ai vu soudainement un arrêt du temps, une rencontre avec quelqu'un, une mauvaise rencontre?²²³

Escorrer de agua no peito²²⁴

Je sens de la peau, des muscles et des os - je vois l'apesanteur. La terre et le ciel et le ciel et la terre, la tête en bas, les fesses en avant. / Je vois l'oiseau hippogriffe de Harry Potter / J'entends la peau (crissement) / J'entends la climatisation/ J'entends les vagues et l'écume qu'elles provoquent²²⁵

banquise - tu portes un pli sur les avant-bras tes cheveux s'endorment -
la verticale sur une pâte brisée, un biscuit, atterrissage sur la poitrine
une seconde de marbre, alors froid!/ impossible de crucifier un serpent -
tu nous renverses et ça pèse des tonnes cet espace contre le mur - passe l'éponge, tu es trempée voilà algue ou serpillière - /les yeux en plastique, les murs en plastique²²⁶

un cerf-volant en pierre, une piété / le sommeil d'une petite fille
l'espace aimé, offrir le sommeil/ - le confort de la sensation (d'être vivante) l'attente -²²⁷

²²¹ J. C. Tolosa, extrait du texte écrit le 2 de mars 2010 en visionnant la vidéo d'une séance filmée à Montpellier le 3 février 2010. Ma traduction : «Un genou au sol, genou qui gît, le reste du corps survit au genou. / Un vent doux déplace Marian comme si elle était une prairie.»

²²² A. Després, texte écrit lors de la séance à Bruxelles le 19 mars 2010 à la cour de la Bellone.

²²³ A. Després, extrait du texte écrit lors de la séance du 29 novembre 2009 à Cannes.

²²⁴ Sara, extrait des notes de la séance au CCN de Montpellier, le 2 février 2010 à 18 h. Ma traduction : «Ecoulement de l'eau sur la poitrine».

²²⁵ M. Tholon, extrait du témoignage de la séance à l'Université Nice Sophia Antipolis le 15 janvier 2010.

²²⁶ B. Manzetti, extrait des notes sur la séance du 2 février 2010 à 12 h10 au CCN de Montpellier.

²²⁷ B. Manzetti, notes sur la séance du 3 février 2010 à 17 h au CCN de Montpellier.

L'autre *Materia Viva* : témoignages des spectateurs

(...) Je sens la pierre, sa chaleur, sa dureté, elle est lisse au sol, elle a des aspérités dans le mur. Je tente différents appuis pour abandonner des parties du corps à la gravité. J'explore le regard. Aurore Desprès a dit «ton regard était lumineux quand tu es revenue de ta danse». J'ai cherché une certaine condensation, une densité. La torsion m'accompagne, déploiement dynamique, vitalité, prolongations possibles dans de multiples directions. Mon ventre apparaît, la respiration d'une femme dans son corps de 45 ans. Je me sentais tranquille, en confiance. J'aimais cet espace, je voulais l'épouser, l'embrasser de tout mon poids et de toute ma légèreté. Il n'y pas eu de position à la verticale, j'étais presque debout, appuyée contre le mur, pour soutenir ou mieux permettre l'effondrement du corps, l'écoulement de son poids liquide. Dois-je m'interdire de travailler sans spectateurs témoins ? Non, mais ma proposition ne sera plus *Materia Viva*. J'arrive aussi à accepter toutes les autres visions, à découvrir ce «phénomène émergent» dont ma danse (celle que je sens) n'est qu'une partie, qu'une danse parmi les autres danses vues, senties, imaginées par les spectateurs. Ça m'émeut, toutes les émotions qui apparaissent dans les textes, l'ouverture, la poésie.²²⁸

Des témoignages transmis par les spectateurs ayant assisté à des séances de *Materia Viva*, ressortent des éléments qui dessinent une danse différente de celle que j'expérimente de l'intérieur. Cette «autre» danse partage cependant beaucoup de points communs avec celle que je perçois.

J'ai isolé quelques fragments de ces récits (écrits et oraux). Certains témoignages rendent compte de la danse par des détails. Ils décrivent les parties du corps engagées dans le mouvement, les actions, les gestes, ainsi que les qualités du mouvement. Dans d'autres textes sélectionnés, apparaissent des images que le spectateur voit surgir en regardant la danse. J'ai rassemblé les thèmes qui reviennent le plus souvent et qui permettent de tracer la géographie d'un imaginaire.

Les descriptions du corps et des mouvements amènent des glissements vers un imaginaire. Ces passages s'opèrent au moyen d'un langage imagé, à travers des figures poétiques et de style, comme l'oxymore, l'apostrophe, ou la métaphore.

Pour faciliter l'analyse, je vais isoler et détacher de l'ensemble : les descriptions, les passages vers l'imaginaire et les figures de style utilisées.

²²⁸ M. del Valle, notes écrites le 21 mars 2010 après avoir recopié les témoignages des spectateurs présents à la séance de *Materia Viva* à Bruxelles (cour de la Bellone) le 19 mars 2010.

Cependant, tout en le faisant, j'éprouve une certaine appréhension à réduire ce qui est complexe, à le séparer en éléments distincts : les descriptions du corps, les références à un imaginaire, le langage.



Materia Viva, Montpellier 2010, photo : Barbara Manzetti

Lectures du corps : descriptions de ses parties, actions, gestes et qualités de mouvement.

Les fragments, procédant de différents textes choisis, constituent une sorte de captation verbale du corps en mouvement et de ses gestes. Ils donnent accès à des caractéristiques et spécificités de la danse qui émerge dans *Materia Viva*. Même si cette danse est fraîchement créée à chaque fois, elle comporte des traits qui reviennent et qui sont repérables à travers ces récits écrits lors de différentes séances.

Des parties du corps

Les parties du corps, mises en évidence et nommées le plus souvent, sont celles correspondant aux périphéries, aux extrémités : les bras, les mains, les pieds, la tête, les orteils. Les écrits dévoilent un regard qui se pose sur le détail, sur une zone précise du corps : la bouche, les yeux, une omoplate, un genou, les cheveux, le sternum. Les descriptions de ces parties du corps sont faites souvent à l'aide d'un qualificatif : «beau pied», «mains implorantes», «yeux translucides», «souffle du ventre», «bras ouverts», «rouge à la bouche», etc.

El pie hermoso que sigilosamente se arrastra. Dar. Pelo que cae y el brazo que llega. Todo se dilata.²²⁹

Pose del pie a la derecha.²³⁰

Des mains implorantes / Le rouge à la bouche / Repos de la tête / Des yeux trans-/ lucides, souffle / Du ventre – a/ Porté son fruit?, Force fragile aux pieds / Du baroque tête²³¹

Esculturalidad (brazos abiertos)²³²

Tremblement de pieds / Respiration du ventre. / Expire... Tes épaules. Tes épaules. Tes épaules. / Mais qu'est-ce que c'est que cette omoplate?²³³

Una rodilla en el suelo, rodilla que yace, el resto del cuerpo sobrevive a la rodilla²³⁴.

J'ai vu ses mains caresser le sol, j'ai entendu ses mains caresser le sol, la moquette. J'ai pensé, si elle creuse le sol c'est avec sa tête qui emporte une pelletée en mouvement spiralé / J'ai imaginé la pluie tomber en gouttelettes sur l'ouverture de son sternum, les mille gouttes pénétrer à l'intérieur de son corps. / J'ai entendu le bruit d'un genou qui craque²³⁵.

Encore cherchent les bras par où passer, s'insèrent, s'enfilent, puis renoncent.²³⁶

Postures-immobilités en demi-lune assez fortes.²³⁷

Une autre manière très utilisée de décrire les parties du corps, est de le faire à l'aide de verbes d'action qui mettent en évidence leur dynamique : «pied qui se traîne», «bras qui arrive».

Les parties du corps sont souvent saisies en train d'effectuer un mouvement : «encore cherchent les bras par où passer, s'insèrent, s'enfilent, puis renoncent». D'autres sont perçues comme étant statiques, inanimées : «repos de la tête», «un genou au sol», «genou qui gît» ; ou sont vues comme quelque chose d'étrange : «mais qu'est-ce que c'est que cette omoplate?».

²²⁹ Ma traduction : «Le beau pied qui en silence se traîne. Donner. Cheveux qui tombent et bras qui arrive» ; «Tout se dilate» ; M. Navas, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²³⁰ Ma traduction : «Pose du pied à droite» ; J. Meneses, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²³¹ S. Klimis, séance à Bruxelles le 19 mars 2010.

²³² Ma traduction : «Sculpturalité (bras ouverts)» ; M. A. Prieto, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²³³ J. Clavel, séance à Bruxelles le 19 mars 2010.

²³⁴ Ma traduction : «Un genou au sol, genou qui gît, le reste du corps survit au genou» ; J. C. Tolosa, le 2 mars 2010 en visionnant la vidéo de la séance filmée à Montpellier le 3 février 2010.

²³⁵ A. Després, séance à Cannes le 29 novembre 2009.

²³⁶ M. Nordera, séance à l'Université Nice Sophia Antipolis le 15 janvier 2010.

²³⁷ Mathilde, témoin de la séance de *Materia Viva* au CCN de Montpellier le 4 février 2010.

Les positions du corps : la perte de l'axe, l'horizontalité.

Les mots «pose» et «position » reviennent à plusieurs reprises dans les témoignages, de même des allusions à des formes hiératiques, à des immobilités : «pose en équilibre», «pose vers le haut», «pose de dos», «un genou au sol», «sculpturalité», «jamais contente de la position. / Parce qu'il n'y en a pas, mais chacune est une sculpture en soi», «écouter l'appui», «des immobilités».

Le corps est décrit dans des positions très précises, souvent décentré ou en torsion : «désaxée», «le corps en équerre», «recroquevillée», «la torsion sait résoudre la contradiction du corps», «j'ai vu la spirale, torsion d'un corps».

Pose en equilibrio / recular hacia atrás / pose hacia arriba / pose de espaldas y caída / caída final y pose²³⁸

Désaxée / Le corps en équerre²³⁹

Chercher par où passer et comment. / Jamais contente de la position. / Parce qu'il n'y en a pas, mais chacune est une sculpture en soi. / Ecouter l'appui et se porter vers la gauche dans un pli, des plis aveugles et privés de bras. / (...) / La torsion sait résoudre la contradiction du corps.²⁴⁰

J'ai vu la spirale, torsion d'un corps, j'ai imaginé une ouverture. Et puis j'ai vu soudainement un arrêt du temps. Non, un saisissement, des instants, des immobilités, un saisissement. / J'ai vu elle recroquevillée soudainement, elle dans le repos d'un voyage²⁴¹.

Figure penchée, aspirée vers le haut, très vivante, très ascendante.²⁴²

Descriptions du mouvement

Le corps en mouvement est décrit à l'aide de verbes d'action qui soulignent l'élaboration d'un geste, d'une position ou d'un déplacement.

Ces verbes sont souvent accompagnés d'adverbes : «en silence se traîne», «qui tombe», «qui arrive», «se dilate», «expire», «reculer vers l'arrière», «genou qui gît», «caresse», «tête qui emporte une pelletée en mouvement spiralé», «genou qui craque», «recroquevillée

²³⁸ Ma traduction : «Pose en équilibre», «Reculer en arrière», «Pose vers le haut», «Pose de dos et chute», «Chute finale et pose» ; J. Meneses, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²³⁹ S. Klimis, séance à Bruxelles le 19 mars 2010.

²⁴⁰ M. Nordera, séance à Nice le 15 janvier 2010.

²⁴¹ A. Després, séance à Cannes le 29 novembre 2009.

²⁴² Mathilde, séance au CCN de Montpellier le 4 février 2010.

soudainement», «chercher par où passer et comment», «encore cherchent les bras par où passer», «s'insèrent», «s'enfilent», «puis renoncent».

Les phrases nominales sont également très utilisées pour rendre compte du corps en mouvement. Leur usage fréquent manifeste le désir de retenir et de transmettre, rapidement et en peu de mots, la saisie d'un geste, la captation d'un mouvement : «pose du pied à droite», «repos de la tête», «souffle du ventre», «tremblement de pieds», «respiration du ventre», «pose de dos et chute», «chute finale», «la spirale, torsion d'un corps».

Des dynamiques

Certains spectateurs ont été sensibles aux rythmes et dynamiques de la danse, leurs descriptions mettent en évidence une perception singulière du temps : «l'efficace lenteur très très lente»²⁴³ ; «Et puis j'ai vu soudainement un arrêt du temps»²⁴⁴.

Géographie d'un imaginaire

«La constitution d'un imaginaire», affirme l'orientaliste Jacqueline Pigeot²⁴⁵, est «le travail de décomposition et de recomposition des éléments offerts à la perception». Dans un article sur l'ethnoscénologie, Jean Marie Pradier²⁴⁶ écrit : «l'organicité de l'acteur-danseur est pétrie d'immatériaux d'autant plus difficiles à estimer qu'ils ne se limitent pas aux discours théoriques ni aux traités dramatiques». Le spectateur qui participe de l'expérience de *Materia Viva*, stimulé par la danse, construit des images qu'il crée à partir «du travail de décomposition et de recomposition des éléments offerts à la perception». Les images rassemblées témoignent de l'élaboration d'un imaginaire. La danse que je propose est à son tour «pétrie d'immatériaux», imprégnée de mon propre imaginaire.

Je voudrais esquisser ici une sorte de carte de l'imaginaire suscité par *Materia Viva*. Je cherche ainsi à accéder, à l'aide de repères, aux immatériaux qui à travers le processus de «mise en chair de l'esprit» se sont incarnés dans la danse. La lecture de «la chair» ne peut pas être séparée d'une lecture de «l'esprit», des «immatériaux» qui l'intègrent.

²⁴³ «La eficaz lentitud muy muy lenta»; M. Navas, séance à Madrid le 21 décembre 2009

²⁴⁴ A. Després, séance à Cannes le 29 novembre 2009.

²⁴⁵ J. Pigeot, «La caille et le pluvier : l'imagination dans la poétique japonaise à l'époque du Shinkokin-shu», in revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* (n° 7, 1985), p. 96, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1985_num_7_7_942#, (consulté le 16 février 2012).

²⁴⁶ J. M. Pradier «Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire», in revue *Degrés* (n° 129-130, Bruxelles, 2007), p. C1-c 31.



Materia Viva, Montpellier, février 2010, photo : Barbara Manzetti

Après avoir mis en évidence les descriptions et les lectures des gestes faites par les spectateurs, je voudrais maintenant m'appuyer sur d'autres fragments de témoignages pour en extraire quelques thèmes récurrents. Ces thèmes (comme celui de la naissance, ou du voyage) serviront de balises pour explorer le territoire de l'imaginaire suscité par la danse.

La naissance associée à la vie

La description de formes repliées, se déroulant en lentes spirales, est souvent associée au thème de la naissance : «Naissance de la vie / La vie est parfaite dès le départ»²⁴⁷ ; «Je vois la naissance, deux personnes en même temps»²⁴⁸ ; «Las espirales del feto en el útero le preparan para los ciclos de la vida»²⁴⁹.

Le voyage

Certains spectateurs perçoivent l'expérience qu'ils sont en train de vivre (et que vit la danseuse) comme un voyage, la traversée vers un autre territoire, vers un autre état de conscience : «Rêve-voyage »²⁵⁰ ; «J'ai vu elle recroquevillée soudainement, elle dans le repos d'un voyage»²⁵¹.

La mer

Les mouvements fluides, les dynamiques exploitées par la danse et l'écoute sensible des sons du corps à laquelle le spectateur est invité (pas de musique ni de son extérieur) peuvent déclencher l'association entre la danse et la mer (sa dynamique, sa forme horizontale, sa rumeur) : «je me rends compte que la mer est restée – ça se passe dans la mer»²⁵² ; «La mer qui se retire »²⁵³ ; «J'entends les vagues et l'écume qu'elles provoquent »²⁵⁴.

Un langage poétique : des oxymores, des apostrophes, des métaphores

Un des aspects qui caractérise la plupart des textes des spectateurs est l'emploi d'un langage poétique plein d'images, de métaphores et d'oxymores.

²⁴⁷ Manuel, séance à Montpellier le 2 février 2010 à 17h.

²⁴⁸ Nadia, séance à Montpellier le 2 février 2010 à 18h.

²⁴⁹ Ma traduction : «Les spirales du fœtus dans l'utérus le préparent pour les cycles de la vie» ; A. Leal, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²⁵⁰ L. Volckaert, séance à Nice le 15 janvier 2009.

²⁵¹ A. Després, séance à Cannes le 29 novembre 2009.

²⁵² B. Manzetti, séance à Montpellier le 2 février 2010 à 18h.

²⁵³ Mathilde, séance à Montpellier le 3 février 2010 à 17h.

²⁵⁴ M. Tholon, séance à Nice le 15 janvier 2009.

Des oxymores

Les oxymores aident à exprimer la tension des oppositions, la rencontre des contraires. La lourdeur est présentée en lien avec la légèreté, la force jointe à la fragilité : «Reine, altière / Si fragile / Force fragile aux pieds»²⁵⁵ ; «un cerf-volant en pierre»²⁵⁶ ; «c'est monstrueux et fragile en même temps»²⁵⁷.

Des apostrophes

Le spectateur met en récit son sentiment d'implication, il s'interroge et interpelle la danseuse à travers l'écriture.

No quiero mirar. (...) Aguanta y no dudes.²⁵⁸

Est-ce que tu entends l'accenteur mouchet qui grouille de notes? / Est-ce que tu l'entends te chanter la vie? / Où es-tu? (...) Ne t'avance pas trop loin dans la fente / Ne pars pas, ne glisse pas, ne tombe pas. / Et moi? Quand est ce que je cours pour te rattraper?²⁵⁹

A quoi est-ce que tu penses? Pourquoi tu bouges d'une façon et pas d'une autre?²⁶⁰

Comment l'accompagner dans la disparition?²⁶¹

Des métaphores

Nombreuses sont les images exprimées au moyen de comparaisons ou de métaphores. La danseuse est perçue comme une prairie, comme une plante mourante, comme une piété ou comme un oiseau : «un aigle à terre», «l'oiseau hippogriffe».

Un viento suave desplaza a Marian como si fuese pasto²⁶².

Le sol complice, de la forme ne reste que son reptile qui cherche à s'effacer²⁶³.

²⁵⁵ S. Klimis, séance à Bruxelles le 19 mars 2010.

²⁵⁶ B. Manzetti, séance à Montpellier le 3 février 2010 à 17h.

²⁵⁷ Commentaire d'une étudiante, séance à Montpellier le 5 février 2010 à 10h, Université Paul Valéry.

²⁵⁸ Ma traduction : «Je ne veux pas regarder», «tiens bon et ne hésites pas» ; M. Navas, séance à Madrid le 21 décembre 2010.

²⁵⁹ J. Clavel, séance à Bruxelles, le 19 mars 2010.

²⁶⁰ C. Rico, séance à Nice le 15 janvier 2010.

²⁶¹ M. Nordera, séance à Nice le 15 janvier 2010.

²⁶² Ma traduction : «Un vent doux déplace Marian comme si elle était une prairie» ; J. C. Tolosa, écrit le 2 de mars 2010 en visionnant la vidéo d'une séance filmée à Montpellier le 3 février 2010.

²⁶³ M. Nordera, séance à Nice le 15 janvier 2010.

J'ai imaginé la pluie tomber en gouttelettes sur l'ouverture de son sternum, les mille gouttes pénétrer à l'intérieur de son corps / (...) Et puis j'ai vu soudainement un arrêt du temps, une rencontre avec quelqu'un, une mauvaise rencontre?²⁶⁴

Así es como muere una planta²⁶⁵.

un cerf-volant en pierre, une piété / le sommeil d'une petite fille²⁶⁶.

Je vois un aigle à terre. Il se meurt / le front sur une pierre/ il est mal debout la tête trop lourde/ les pattes aux articulations chancelantes / Comment il tient?²⁶⁷

Je vois l'oiseau hippogriffe d'Harry Potter²⁶⁸



Materia Viva, Centre García Lorca, Bruxelles, juin 2009

²⁶⁴ A. Després, séance à Cannes le 29 novembre 2009.

²⁶⁵ Ma traduction : «C'est ainsi que meurt une plante» ; A. Leal, séance à Madrid le 21 décembre 2009.

²⁶⁶ B. Manzetti, notes sur la séance de 17 h, CCN de Montpellier, le 3 février 2010.

²⁶⁷ A. Després, texte écrit lors de la séance à Bruxelles le 19 mars 2010 à la cour de la Bellone.

²⁶⁸ M. Tholon, extrait du témoignage de la séance à Nice le 15 janvier 2010.

Etude du geste à partir d'images fixes, des traces dans *Materia Viva*

Je voudrais reprendre un aspect fondamental du projet : les gestes créés par le corps dansant. Après les lectures et descriptions faites par les spectateurs, je vais tenter à mon tour de pénétrer dans l'univers gestuel déployé dans *Materia Viva*. Je voudrais élaborer ma propre lecture des gestes, mouvements et postures qui émergent par la danse, ainsi que des «immatériaux» qu'elle incarne. Pour m'aider, j'ai sélectionné une série limitée d'images où sont visibles des figures reconnaissables dans mes danses. Ces figures reviennent constamment à différentes époques de mon parcours et dans plusieurs de mes chorégraphies.

Le travail de lecture, d'analyse du geste, me semble indispensable pour appréhender et saisir des éléments qui constituent un composant fondamental du projet artistique. Christine Roquet²⁶⁹ parle de l'importance de privilégier «la lecture et l'analyse du geste dansé comme une voie d'entrée essentielle pour l'analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique». Roquet affirme que «l'analyse du geste» n'est pas «une science aux contours définis mais une attitude de recherche»²⁷⁰.

Dans ce vaste domaine de l'analyse du geste, encore insuffisamment exploré, c'est donc le but recherché qui guide le choix des outils. Le *quasi* désert théorique qui entoure l'art de la danse pousse les chercheurs *en* danse à forger souvent leurs outils par emprunts à des domaines adjacents. Ce qu'il convient de faire toujours dans l'exercice du doute et en gardant à l'esprit que, pour la danse et pour la recherche en danse, l'invention de ses propres outils demeure le but à atteindre²⁷¹.

J'ai choisi de faire la lecture du geste à partir d'images fixes (capturées de documents DVD, de photos) et pas à partir de documents filmés, même si je dispose de plusieurs captations en DVD de *Materia Viva*. Dans ce projet, même si les évolutions du corps dansant changeaient d'une séance à une autre, le retour de certaines formes ou figures était constant.

Au lieu d'aborder ces danses comme un phénomène isolé et séparé de mes autres créations antérieures, j'ai plutôt cherché à l'aide d'une série d'images choisies, de rassembler des gestes

²⁶⁹ C. Roquet, postface du livre, *Héla Fattoumi, Eric Lamoureux. Danser l'entre l'autre* (Biarritz: Séguier, 2009), p. 167.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

et des postures apparaissant dans *Materia Viva* dont certaines étaient déjà présentes dans des chorégraphies plus anciennes.

Ces figuras constituent une sorte de vocabulaire personnel que je voudrais interroger. Par cette lecture je cherche un autre point de vue sur mon propre travail, un nouveau moyen d'accéder aux danses élaborées dans ce projet.

Lorsque je suis en train de danser, des sensations guident mes mouvements. Ces sensations sont déclenchées par mes muscles (proprioceptives) ainsi que par le toucher, par le contact des surfaces de mon corps avec les différentes matières sur lesquelles il s'appuie. L'état de réceptivité et d'écoute aux sensations est accompagné de la conscience des images que je construis en dansant. L'intention de modeler des formes, de créer et de revenir sur certaines figures, dirige également mes gestes.

Je vais explorer par l'écriture, d'une manière détaillée, quelques-uns de ces gestes, formes et figures. Je prendrais comme appui la description et la lecture de quelques images sélectionnées. Elles appartiennent à des danses créées à différentes époques²⁷². Dans ces images, je retrouve des gestes, des mouvements, qui se répètent, qui reviennent, qui survivent ou qui renaissent dans *Materia Viva*.

Pour les décrire, je tiens compte des travaux de Christine Roquet²⁷³ et d'Hubert Godard²⁷⁴. Je m'inspire également de textes provenant de sources littéraires, qui décrivent et entrent en dialogue avec une image ou avec un tableau. Cette description est faite parfois d'une manière minutieuse, même scrupuleuse, comme celle élaborée par Heiner Müller dans «*Bildbeschreibung*»²⁷⁵. D'autres lectures, dont je tiens compte, établissent une sorte de dialogue avec un tableau et avec d'autres textes se référant à ce même tableau. Julian Rios²⁷⁶ dans «Un coup de Dad» décrit le tableau de Richard Dadd²⁷⁷, *The Fairy Feller's Master-Stroke*,

²⁷² Outre les images correspondant à différentes séances de *Materia Viva*, il y a des images prises de différentes versions filmées de *Perdre Corps* (2005), de travaux antérieurs comme *Arco Vacio* (1997), *La Ultima* (1997) ou encore plus anciens, comme *L'Œil de la nuit* (1995).

²⁷³ C. Roquet, «Postface», *op.cit.*

²⁷⁴ H. Godard, «Le geste et sa perception» postface, in Ginot I., Marcelle M., *La danse au XXe siècle* (Paris: Larousse, 2002), p.235-243.

²⁷⁵ H. Müller, «Bildbeschreibung», in *Germania mort à Berlin* et autres textes, traduit de l'allemand par J. Jourdeuil (Paris: Editions de Minuit, 1985).

²⁷⁶ J. Rios, «Un coup de Dad», in *Album de Babel*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan (Paris : José Corti, 1996), p. 230-250.

²⁷⁷ «Le tableau de Dadd est au carrefour du mythique, du symbolique et de l'imaginaire, camp de travail structural et combinatoire de lectures différentes mais ne s'excluant pas entre elles. En même temps, *The Fairy Feller's* ...invente un code original, est un mythe autonome dont le système de relations ne peut être énoncé

en dialogue avec un texte d'Octavio Paz²⁷⁸. Une autre description très détaillée d'un tableau qui m'a inspirée est celle de *Las Meninas* de Velázquez faite par Michel Foucault²⁷⁹. Pour le philosophe français, la relation du langage à la peinture est une relation infinie²⁸⁰, affirmation qui pourrait concerner également la relation entre le langage et la danse.

Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui qui définissent les successions de la syntaxe.²⁸¹

Dans le processus d'observation et de description de l'image, je me laisserai guider par l'imaginaire qui émerge d'elle, qui m'amènera vers d'autres images encore.

J'ai rassemblé une série de photos pour m'aider à la lecture. Je les ai regroupées par thèmes. A chaque ensemble j'ai attribué un titre en lien avec un thème.

Un corps sans tête



Perdre Corps, Bruxelles 2007, photo : R. Suermondt

qu'à partir d'une lecture poétique : tâche menée à bien au chapitre 20 du *Singe Grammairien*, qui n'est pas seulement une glose pénétrante mais aussi un texte original et indépendant qui communique avec le tableau.» ; J. Rios texte écrit au sujet de ce tableau et du texte d'Octavio Paz dans la note 13, *ibid.*, p.243.

²⁷⁸ O. Paz, chapitre 20 du livre *El mono gramático* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 103-106.

²⁷⁹ M. Foucault, «Les suivantes», in *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 19-31.

²⁸⁰ Foucault, *ibid.*, p. 25.

²⁸¹ *Ibid.*

C'est une image forte, appuyée par l'éclairage qui met en évidence le contraste entre les parties nues du corps et la couleur noire du costume. Un corps est couché à l'horizontale, il n'est pas en repos. Il est tendu comme un arc vers l'arrière. Le poids repose sur le côté du corps. La hanche droite (probablement aussi l'épaule droite), ainsi que la jambe droite, offrent au corps un appui précaire. La tête n'est plus visible, elle a disparu de l'image.

Entre le t-shirt, soulevé par le mouvement, et la jupe (ou pantalon), on voit la peau : les côtes, la partie supérieure du ventre. Les deux mains sont devant, face à nous, parallèles l'une à l'autre. Les doigts sont visibles, ils semblent détendus, en repos, appuyés peut être contre les hanches. Les jambes (à partir des genoux) et les pieds, sont aussi dénudés, tendus, en extension, avec les orteils allongés, un talon touchant l'autre.

Occulter la tête par le mouvement, la faire disparaître «provisoirement», est un acte intentionnel dans mon travail qui revient constamment sous différentes formes. Ici, la disparition de la tête du corps couché est provoquée par la courbure du dos vers l'arrière.

Dans d'autres images, l'effacement de la tête est dû à un cambré réalisé par le haut du corps en position debout, brisant la verticale. Les stratégies cherchant à faire disparaître la tête sont motivées par une réaction²⁸² contre la suprématie de la tête sur le reste du corps. Elles visent à attirer (et à retenir) l'attention sur un corps présenté autrement, non reconnaissable du premier regard. Mais il y a aussi d'autres raisons.

Hubert Godard²⁸³, se référant à la chorégraphie de Trisha Brown *If you couldn't see me* (1994), un solo qui est «intégralement dansé de dos»²⁸⁴, explique que, par ce choix, la chorégraphe prive le public d'un accès au visage:

(...) le visage étant l'un des rares lieux du corps où s'inscrit une rhétorique immédiatement visible. En esquivant son visage, elle prive le public des signes de l'affect, interdit toute interprétation intempestive de sa danse, et impose la vision du fond.²⁸⁵

²⁸² Beaucoup de chorégraphes ont réagi contre la construction hiérarchique du corps (certains influencés par le concept deleuzien de «corps sans organes») qui privilégie la tête sur le reste du corps. La tête disparaît à un moment (inoubliable) dans *Self Unfinished* (1998) de Xavier Leroy ; elle est absente dans le travail plus récent de Sofia Fitas, *Experimento 1* (2008).

²⁸³ H. Godard, «Le geste et sa perception», *op.cit.*, p. 240.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Hubert Godard oppose deux démarches esthétiques, l'une privilégiant la mise en valeur de la figure (il donne comme exemple le travail de Merce Cunningham) et l'autre, donnant priorité à la vision du fond (celle de Trisha Brown dans la chorégraphie citée). *Ibid.*

Par différentes astuces (position de dos²⁸⁶, de profil, torsions, etc.) j'ai souvent cherché à occulter le visage, à éviter qu'il soit visible au public, à ne pas le montrer frontalement, de face, surtout pendant les premiers minutes de la danse. Je voulais éviter, ou retarder, le moment de la confrontation, de la rencontre face à face entre des visages qui s'observent.

Je contournais le regard pour que ni le public ni moi-même (ou les danseuses) puissions accéder directement au regard l'un de l'autre. Cela me permettait de me concentrer mieux sur la danse. C'était aussi une manière de cacher les «signes de l'affect» qui s'inscrivaient sur le visage.

²⁸⁶ Dans quatre de mes chorégraphies, *Arco Vacío* (1997) *Surco* (1998), *Perdre Corps* (2005), *Avec la voix et le corps* (2006-2007) la danse commençait avec la/les danseuse(s) de dos, au fond de la scène, se déplaçant pour s'approcher lentement du public (sauf dans *Surco* où le déplacement était rapide).

Le moment de la confrontation

Pendant des années, j'ai cherché le moyen de fuir, de dépasser, la sensation désagréable qui m'envahissait, faisant trembler tout mon corps avant d'entrer en scène et pendant les premières minutes²⁸⁷. Mon corps sécrétait de fortes doses d'adrénaline, probablement provoquées par un sentiment de peur et de danger.

Wim Vandekeybus, pour nous stimuler, nous disait avant de sortir sur scène: «kill them». Nous voyait-il comme des guerriers allant au combat, à une bataille dans laquelle il fallait vaincre l'ennemi (le public!)? C'était évidemment une provocation.

J'ai longtemps réfléchi à cette attitude, à cette façon très invasive, phallocentrique et agressive de rencontrer, ou plutôt, de s'imposer à l'autre. Le public est vu comme un ennemi, un danger qu'il faut combattre et vaincre. La sécrétion d'adrénaline était étroitement liée à cet état du corps : prêt à réagir au danger.

Dans ses premiers spectacles²⁸⁸ (ceux que j'ai dansés), Vandekeybus exploitait beaucoup la frontalité, le face à face performeurs-spectateurs. Les performeurs se montraient devant le public dans une attitude de force et de défi (parfois avec beaucoup d'humour).

Je n'ai cessé de questionner ce rapport frontal et conflictuel avec le public. Il limite la rencontre à deux alternatives possibles : se battre pour le vaincre et gagner, ou se donner en sacrifice et se laisser tuer.

*Cette dernière option était celle choisie par Federico García Lorca qui, dans un tout autre contexte, avait une conception similaire du rapport entre l'artiste (poète, acteur, metteur en scène) et le public. Dans deux de ses œuvres dramatiques, *El Público* et *Comedia sin título* (publiées plusieurs années après sa mort), il met en scène ce conflit qui dans *El Público* se résout par un sacrifice.*

²⁸⁷ Etat qui traduit l'expression «avoir le trac».

²⁸⁸ Je me réfère en particulier à ses premières créations *What the body does not remember* (1987) et *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989).

L'association entre scène et pouvoir est constitutive du théâtre en Occident. Celui qui est sur la scène est (momentanément) dans une position de pouvoir face à celui qui le regarde. Cette inégalité est probablement une des causes d'une vision conflictuelle de la relation scène-salle, entraînant le sentiment de danger qu'éprouve le performeur face à la lourde responsabilité de prendre la place du pouvoir.

J'ai cherché plusieurs moyens de me débarrasser de ce sentiment très désagréable, de questionner cette place. Eviter le regard, occulter le visage, ne pas utiliser le centre mais les zones périphériques de la scène, rendre le spectacle plus perméable à l'espace extérieur, etc., mais ce n'étaient que des solutions précaires.

Ce n'est qu'en changeant de cadre, en choisissant d'autres contextes pour présenter et partager la danse, que j'ai pu me libérer, en même temps, de la relation conflictuelle au public et de l'adrénaline.

Maintenant, je cherche à créer le cadre approprié pour une danse plus intime, un espace de partage qui n'implique pas et ne se limite pas à une relation de pouvoir. Pour partager mon travail avec le public, je tiens compte de la situation, du contexte ; je développe des stratégies permettant la création (même très provisoire) d'une communauté spécifique, solidaire et en accord avec le projet. Dans cette communauté utopique, il n'y a pas de rôles fixes, ni de positions de pouvoir qui ne puissent être renversées, pas non plus d'antagonismes. Le désir de partage et l'appui sur la fragilité étant au centre. Partager sa fragilité, pouvoir se montrer vulnérable, affecté, chacun à son tour : moi par la danse, le public par la prise de parole et la mise à nu de sa subjectivité à travers la lecture faite par lui-même de son texte. Provoquer une ouverture vers un mode de relation et de connaissance qui n'exclut pas les affects, qui ne sépare pas l'imaginaire de la réflexion.

Pendant des années, j'éprouvais une grande difficulté à gérer et à maîtriser mes émotions au moment de danser devant des spectateurs. Lorsque je dansais, certains mouvements suscitaient en moi des émotions qui transformaient mon visage. Il devenait crispé, tendu par l'émotion, retenant en lui l'attention et empêchant le spectateur d'avoir une vision plus globale et complète du corps, ainsi que de la proposition chorégraphique. En même temps, j'ai toujours été fascinée par les visages expressifs et bouleversés des danseuses et danseurs, des chanteurs et chanteuses de flamenco. Je me sens attirée par cet excès d'émotion qui peut envahir tout le corps (sans exclure le visage). Me sentant incapable de maîtriser l'émotion, de ne pas me laisser emporter par elle et de la tenir éloignée du visage, j'ai utilisé des astuces, comme supprimer le visage, ou la tête toute entière, les faire disparaître du corps.

Je reviens sur l'émotion, peut-être que le problème était surtout de l'accepter, de la laisser agir, de l'intégrer dans le corps, dans le mouvement, au lieu de la fuir, de l'éviter ou de vouloir la contrôler. Pourquoi censurer l'émotion, la refuser, craindre son intensité, au lieu de l'utiliser, de la faire circuler, de la partager?

Je me demande d'où vient ce désir, cette exigence auto-imposée de maîtriser mes émotions, de les occulter. Dans mes deux premières chorégraphies, *Duende* (1994) et *L'Œil de la nuit* (1995), mon visage était très présent, toujours vu frontalement et ouvert de manière à communiquer les émotions. Robert Suermondt²⁸⁹, un ami et collaborateur²⁹⁰, m'a souvent rappelé la forte impression qu'il avait eue en voyant mon visage sourire au public, laissant apparaître et communiquant ouvertement ses émotions. J'ai souvent censuré, par la suite, ces deux œuvres, ne les incluant pas dans mon curriculum. Je leur reproche cet «excès» d'émotions un peu élémentaires ou basiques, comme la joie, le plaisir ou la peur. J'ai cherché par la suite à élaborer et à susciter des émotions plus complexes. Peut-être était-ce le début (ou la suite) d'un processus de dressage (assimilé et inconscient), de déracinement indispensable pour avoir accès à «une danse contemporaine occidentale esthétiquement correcte»²⁹¹, un moyen d'«intégrer» mon travail artistique dans le contexte culturel dominant?

²⁸⁹ Il faisait référence à son expérience comme spectateur en assistant à la pièce *L'Œil de la nuit* (1995).

²⁹⁰ Il a été le réalisateur de la captation vidéo de *Perdre corps* (2008).

²⁹¹ «The problem here is that due to the ruthless dictate from the present, the position of which is almost monumental in contemporary dance, we feel uncomfortable whenever we are faced with a difference, with the 'physicality of the Other'. To put it differently, the Western gaze therefore remains hesitant when it comes to attributing autonomy and potentiality of the body to the Other, and it rather perceives it as un-articulated, 'still

Ou était-ce dû aux expériences vécues à travers la pratique de la méditation, de la découverte d'émotions plus subtiles et complexes exigeant d'autres moyens pour être éveillées et communiquées? Quelles autres émotions?

Lorsqu'elle se détourne pour commencer sa danse et quand elle retourne à nous pour nous parler, je sens une émotion sans nom. Pour Samuel Becket la mort est quelque chose qui se verse alors que la vie est un arrêt contenu²⁹².

Cambrer le dos

Un mouvement qui apparaît souvent dans mes danses est celui de l'ouverture du sternum, un cambré poussé jusqu'aux limites de la souplesse du dos. Ce geste d'ouverture persiste depuis des nombreuses danses, c'est presque une constante qui émerge au long des années à travers différentes expériences chorégraphiques et d'improvisation. C'est un geste étroitement lié à mes capacités et limites anatomiques²⁹³, et peut être aussi imaginaires.

not there', confused, somehow clumsy, too bodily, too romantic, narrative, not really present, an attempt, and a delayed physicality that is always reduced to a special context (political, traditional, ethnic, local, etc.). Western contemporary dance somehow institutionalized an exclusive right to contemporariness, urbanity, autonomy, and – what is even more important – the right to universality» ; B. Kunst, « Performing the other body », in Eurozine (mis en ligne le 20 mars 2003), p. 3. Disponible sur : <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-kunst-en.html> (consulté le 4 juin 2010). Dans cet article, Kunst fait une intelligente critique de la vision «ethnocentriste» de la danse contemporaine occidentale.

²⁹² B. Manzetti, commentaires sur la séance de *Materia Viva* à Montpellier, le 8 février 2010. En parlant avec elle sur cette citation de Samuel Becket, elle m'explique qu'il s'agit de sa lecture personnelle du texte « D'un ouvrage abandonné », in *Têtes-mortes : d'un ouvrage abandonné-assez-imagination morte imaginez-bing-sans* (Paris : Les Editions de Minuit, 1967), p. 9-30.

²⁹³ Dans mon album de photos, je revois une image de l'été 1979 où je danse (il s'agit d'une improvisation) accompagnée de mes deux sœurs (Maria José et Carmen). Nous dansons sur l'herbe appuyées sur nos genoux. Mes deux sœurs, l'une face à la caméra et l'autre presque de profil, se tiennent la main. Je suis de profil, mon bras droit est soulevé et étiré vers le haut. Mon bras gauche est plié, coude levé et main touchant à peine l'avant-bras droit. Ma tête, par une grande courbure du dos, est renversée en arrière, mes longs cheveux touchent presque le sol. Je devais avoir 14 ou 15 ans. Un geste similaire réapparaît dans une autre photo prise en avril 1981. J'improvise seule sur la scène d'un théâtre (la *Sala Escalante* à Valence) avant de danser la pièce *Canto de Soledad* avec la compagnie GIAP. Il y a encore une troisième photo reprenant presque le même geste et la même posture (appuyée sur mes deux genoux écartés). Cette dernière photo a été prise dans une salle de l'Institut de Théâtre de Barcelona, en novembre 1982, j'improvise pour préparer le premier exercice de composition proposé par le professeur Gilberto Ruiz Lang. Ici, mes deux bras sont soulevés, les poignets se touchent, c'est la même cambrure dans le dos sauf que la tête n'est pas complètement renversée, mais inclinée vers l'arrière, tenue par les muscles du cou en tension. Je ne sais pas si cette insistance dans les positions en cambré est en relation avec ma fascination pour Isadora Duncan (une amie de ma sœur Maria José m'avait fait découvrir sa biographie quand j'avais 14 ans et j'avais vu également le film où Vanessa Redgrave interprétait Isadora). Il y a probablement aussi un lien entre ces cambrés et des caractéristiques de mon corps. J'ai toujours été très souple, même trop (hyper extension dans mes articulations). Pendant mon enfance et adolescence je souffrais également d'une légère lordose, que j'ai corrigée grâce à des séances de Pilates.



Photo : auteur inconnu

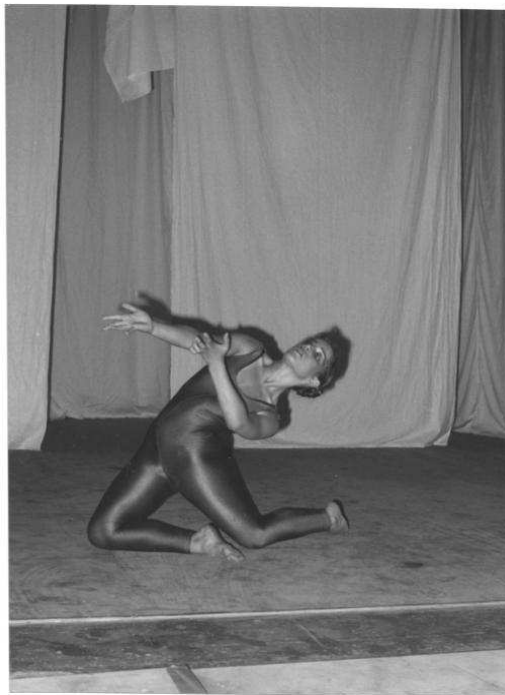


Photo : Jose Villanueva



Photo : María José del Valle



Materia Viva, Montpellier, février 2010, photo : B. Manzetti

Peut-être qu'ayant censuré le visage, ne lui accordant plus le droit d'avoir une expressivité forte ni de transmettre des émotions considérées comme trop «basiques» ou trop «premier degré», c'était maintenant le rôle du corps de prendre le relais et d'adopter des positions, des formes capables de porter et de transmettre cette expressivité «forte».

S'arquer, se recourber, fléchir. Le haut du corps vers l'arrière, le plexus solaire en ouverture, la tête renversée. Courber, au lieu de redresser. Lordose. Cambrure du dos. Dos arqué. Ouverture de l'avant du corps et fermeture du dos. J'associe ces mouvements à un geste d'offrande : on offre le devant du corps, on se montre vulnérable, ouverte, sans défense, c'est l'opposé d'un geste défensif. S'exposer²⁹⁴.

Le corps tendu en arrière, c'est aussi une image que j'associe à la mort, une représentation possible de la mort. Le projet *Perdre Corps* avait été créé en ayant à l'esprit tout un imaginaire lié à la perte, à la mort. Une des danses du projet explorait le processus de raidissement du corps (je l'avais senti en éprouvant la mort lente d'un oiseau dans ma main)²⁹⁵. Par le mouvement, je voulais explorer le processus mystérieux de transformation d'un corps souple et vivant, en un corps rigide et mort. Je cherchais à appréhender, à m'approcher, même d'une façon infime, du processus physique qui accompagne la mort.

²⁹⁴ Konrad Lorenz au chapitre III de son livre *L'agression : une histoire naturelle du mal* (Paris : Flammarion, 1977), explique comment certaines espèces animales plus évoluées, comme les loups, sont arrivées à ritualiser l'agression, à réorienter une menace. Voir plus loin, sur «les figures d'apaisement», p. 299-300.

²⁹⁵ En juillet 2001, me promenant près du château de Monthelon, où j'étais en résidence de création, j'avais trouvé un petit oiseau. Le prenant avec une seule main, j'étais étonnée de sentir comment, n'opposant aucune résistance, il s'était accommodé au creux de ma main. Tout au long de la longue promenade, j'ai pu percevoir comment l'oiseau, qui d'abord s'était relâché en abandonnant son poids, a commencé à se laisser mourir. J'ai senti son petit corps s'étirer jusqu'à devenir complètement raide, tout tendu vers l'arrière avec les deux ailes rigides collées contre son corps. Dans la chorégraphie que j'étais en train de travailler (*Perdre Corps*) j'ai intitulé un fragment «l'oiseau» ; j'y explorais ce passage étrange du corps souple au corps rigide.

La perte concernait le désir de me défaire d'une image du corps, de déconstruire ce que j'avais incorporé dans mes gestes, dans ma danse sans l'avoir vraiment choisi. Me défaire de plusieurs couches d'identifications. J'avais besoin de bouleverser l'image de mon corps pour qu'il ne puisse pas être vu comme un corps sexué, ni féminin ni masculin, mais comme un corps tendu sans tête, presque inhumain, monstrueux, ou comme une matière en mouvement, un flou d'énergie.

L'image de la mort, suggérée par le corps vivant, de même que les notions d'offrande et de sacrifice, parcourent mon travail. C'est quelque chose qui me relie fortement à l'imaginaire lorquien, peuplé de sacrifices (en particulier dans les œuvres *El Publico*²⁹⁶ et *Poeta en Nueva York*). J'ai souvent associé à une sorte d'offrande, à un don de soi, la situation d'un humain en spectacle face à d'autres humains, d'un être vivant s'exposant devant d'autres êtres vivants.

Dans le contexte culturel et imaginaire du flamenco gitan, et en particulier dans la conception lorquienne du *duende*²⁹⁷, l'idée du sacrifice est associée à la notion de transmission et de survie des arts qui «ont besoin d'un corps vivant qui les interprète». Lorca parle d'artistes (comme la Niña de los peines) qui pour s'ouvrir au *duende*, doivent abandonner volontairement le contrôle et la maîtrise de leur art, leur «savoir-faire», pour se mettre en danger, prendre des risques et accueillir l'inconnu, rendant ainsi possible la création de nouvelles formes, de «formes fraîchement créées».

Je ne parlerai plus ni de Lorca ni du duende, tellement présents dans mes travaux antérieurs de recherche artistiques et universitaires. Je m'identifiais complètement à cette notion mystérieuse, cela me donnait une illusion d'enracinement, d'être reliée à quelque chose de plus grand que moi-même, d'avoir des racines plus profondes que celles de mon histoire personnelle, ma danse avait un sens et je dansais pour me sentir reliée. Alors que j'étais en plein processus de déracinement, avec tous ces vides qui affleuraient, tous ces creux laissés par mes identités arrachées et vacillantes.

²⁹⁶ Dans mon travail de mémoire pour obtenir le titre de Licenciée Spéciale pour l'Espagnol (1994), j'avais analysé cette pièce de théâtre en m'appuyant sur le concept de «modernité».

²⁹⁷ Je me réfère à la conférence «Juego y teoría del duende» de F. García Lorca, in *Obras Completas* vol. III, *op.cit.*, p. 306- 318. Une excellente étude sur le flamenco gitan a été menée par C. Pasqualino, *Flamenco gitan* (Paris: CNRS Editions, 2008).

Force et vulnérabilité : le corps penché

(...) L'univers créé est extrêmement féminin. Des mains se dessinent gracieusement dans l'espace. Elles dansent les orteils tordus, la courbure aux hanches et le dos fièrement redressé ; l'image des femmes vulnérables et tout de même fières et fortes à la fois. (...) ²⁹⁸



Arco Vacío, (danseuses Enid Gill et Erika Torres)
Anvers 1997, photo : Giovanni Cioni

Le corps tombant de côté ou vers l'avant. Le corps qui s'affaisse, qui se plie, qui s'effondre.
Un corps instable, souple, vulnérable, ouvert au déséquilibre, à la chute, à la perte de l'axe.



Perdre Corps, Bruxelles 2007, photo : R. Suermondt

²⁹⁸ D. Van Besien, «Un univers féminin», *op.cit.*

Couler, s'effondrer, se déverser, se répandre, s'écrouler (*derrumbamiento*). C'est l'image d'une masse qui tombe, d'une chute au ralenti. Un lâcher du poids très contrôlé : une partie du corps retient et une autre se déverse. Une partie du corps tombe pendant qu'une autre flotte suspendue. Perte de la verticalité, désaxement volontaire, le corps en état de passage, allant vers le sol. Un corps en déséquilibre, penché, souple. Dans le déséquilibre, les appuis se transforment. Le poids ne tient pas sur les deux pieds, mais sur un seul, pendant que l'autre peut se soulever. Le corps est désaxé, non aligné. La tête et les bras se relâchent, pendent. Les genoux sont fortement pliés, le centre de gravité très bas.

Il y avait aussi cette recherche d'un devenir femme, d'une autre forme de présence sur scène. Ce n'était pas qu'une réaction à la danse «musclée» de Vandekeybus. Tous ces corps pleins d'énergie et de verticalité, maîtres de leurs mouvements...Je voulais montrer un corps seul, s'effondrant, s'abandonnant au mouvement au lieu de le maîtriser. La dynamique de couler, de se défaire, mon identité de femme en écoulement, bouleversée, plus de corps sexué, un corps qui s'écroule en douceur.



Perdre Corps, Bruxelles 2007, photo : Robert Suermondt



Arco Vacío, (danseuses Enid Gill et Erika Torres)
Anvers 1997. Photo : Giovanni Cioni

Les suspensions / émerger

Le mouvement ici est inversé, le corps ne tombe pas, il semble, au contraire, émerger du sol, s'élever. Chaque main prend une direction divergente : la droite repose sur le sol pendant que la gauche, connectée à l'omoplate, étire le bras et pousse le corps vers le haut. La tête, retournée dans la direction contraire du bras soulevé, amplifie la ligne oblique formée par le

bras en extension avec les doigts allongés. La cambrure du bas du dos forme un angle droit dont les deux extrêmes sont : en bas les genoux (au sol) et en haut le torse (en ouverture).



Materia Viva, Montpellier février 2010, photo : B. Manzetti

Les deux pieds et la main droite sont alignés au sol sur une diagonale. Le cou-de-pied gauche se détache un peu du sol, le poids du corps semble reposer sur les deux genoux et les tibias. Le cou-de-pied droit et le dos de la main droite reposent sur le sol. Le bras gauche soulevé et le pied gauche en train de s'élever entraînent le corps dans un mouvement ascendant. L'étrange position de la tête nous fait hésiter, est-elle relâchée ou en tension?

Lorsque je danse, j'aime explorer les dissociations, projeter le corps simultanément dans des directions opposées qui le prolongent dans l'espace. Je me sers du système antigravitaire (appuis au sol, muscles extenseurs et paravertébraux²⁹⁹), pour suspendre le corps, le tirer vers le haut. Je tente de me détacher du sol avec le moindre effort musculaire, laissant en repos et détendus les muscles qui ne sont pas sollicités dans le mouvement.

Je compose très consciemment des figures en prenant avec le corps des formes étranges, expressives, capables de suggérer des images, d'éveiller l'imaginaire. Je construis ces formes

²⁹⁹ Le professeur Masato Matura dans ses cours de nô et d'arts martiaux insiste beaucoup sur le travail des muscles extenseurs et paravertébraux. Il nous demande également de stimuler des points énergétiques précis, comme celui dans la plante des pieds (le *yusen*). Le système antigravitaire est sollicité pour trouver la position de base du nô (*kamae*) ; et dans l'aïki, pour réagir sans force ni conflit aux mouvements de poussée ou d'attaque de l'adversaire.

en étant à l'écoute du corps, aux aguets de sa moindre crispation, en cherchant à relâcher les tensions qui affleurent et en essayant de bouger avec le minimum de tonus musculaire.

Des parties du corps autonomes

Le travail sur le détail est très important dans ce projet. Par exemple, je centre l'attention sur une main déposée au sol, presque détendue, la paume vers le haut, le dos de la main à peine appuyé, les doigts allongés s'éloignant du sol. A partir d'un appui, sur un coude ou sur l'avant-bras, je cherche à construire une forme, ou bien je tente un déséquilibre dans une position inhabituelle. Pendant que la partie du corps choisie me sert d'appui, je centre l'attention sur d'autres zones, comme la tête, que je laisse s'abandonner au poids, au sol. En même temps, j'explore d'autres parties encore, comme un bras, que j'éloigne ou que j'étire. Par une sorte de dissociation, de travail polyphonique avec les différentes parties du corps, je cherche à emporter le corps au-delà de sa forme habituelle, au-delà de ses contraintes anatomiques, je tente d'échapper à sa condition d'être un corps, avec ses parties facilement reconnaissables, identifiables, hiérarchisables.

Perdre corps marquait le début d'une recherche : se défaire de l'illusion d'unité, de stabilité (un corps solide) pour pouvoir devenir *Matière Vivante* (fluide³⁰⁰, changeante, mortelle, limitée, réelle, charnelle, imprégnée d'imaginaire et confondue avec lui).

Souvent, je cache le visage, je laisse le corps se pencher pour être une globalité de vie, un flou lourd, léger ; pour n'être que les qualités du mouvement ; pour n'être que poids, gravitaire et flottant.



Perdre Corps, Bruxelles 2007, photo : Robert Suermondt

³⁰⁰ Je parlerai plus loin de Luce Irigaray dans le sous-chapitre « Ces formes fluides qui n'en sont pas une », p.280-281.

Les mains, les avant-bras, sont au premier plan, comme des parties autonomes capables d’agir par elles-mêmes. Les mains, les doigts. Un corps-mains, un volume mouvant avec deux mains expressives, un corps-masse en noir et deux mains lumineuses. Deux mains vivantes dans un corps abandonné, absent.



Materia Viva, Montpellier février 2010, photos : B. Manzetti



Perdre Corps, Bruxelles 2007, photos : Robert Suermondt

S'enrouler



Materia Viva, Montpellier février 2010, photos : B. Manzetti

Ces images montrent différentes évolutions du corps se mouvant ou se déplaçant au sol. Le corps s'enroule sur lui-même, se retourne, se renverse. Pour effectuer ces mouvements, il doit se tordre, travailler en souplesse, explorer son élasticité.

C'est étrange, malgré mon âge et mes entraînements irréguliers, mon corps est toujours disponible, souple. Je danse dans un état de détente, les muscles répondent aux torsions que je leur inflige, ces étirements me procurent des sensations douces et intenses. Pour aller plus loin dans la souplesse, je relâche encore plus, je respire. La danse circule à l'intérieur de chaque posture, dans une alternance entre d'infimes lâchers du poids, de minuscules suspensions et des micromouvements.



Materia Viva, Montpellier février 2010, photos : B. Manzetti

Ces enroulements sollicitent la recherche de nouvelles surfaces d'appui. Les mains et les pieds semblent confondus dans leurs rôles, dans leurs capacités d'appréhension. La tête ou les bras cherchent à passer, à traverser, à se déplacer à l'intérieur de l'espace réduit qui se crée entre le corps et le sol. Des évolutions et des positions sont sans cesse explorées. Les mains et les pieds deviennent très présents, visibles, centraux, quasi autonomes. Le reste du corps

ressemble à une masse obscure et compacte qui se déplace en s'accommodant docilement des positions et appuis qui lui sont proposés.

Figures - Passages



Materia Viva, Montpellier février 2010. Photo : B. Manzetti

En continuant, en prolongeant le mouvement, je reprends deux figures que j'ai revues il n'y a pas longtemps en visionnant une captation de *Perdre Corps* (et dont j'avais isolé quelques images). L'une de ces figures est une sorte de figure-passage, se construisant (ou se défaisant) dans une verticale renversée. Cette figure me sert de passage pour circuler entre la position debout (avec l'appui sur les deux pieds) et le sol (avec différents appuis : sur les coudes, les genoux ou les avant-bras), ou vice-versa. Je glisse au sol au moyen d'une torsion. Je laisse une main, un pied ou le torse, s'étirer vers le haut pendant que le bassin s'effondre doucement et revient au sol, s'écoulant, dans un double mouvement opposant le haut et le bas du corps, le centre et les extrémités. Je reviens toujours au sol. J'explore des appuis non habituels, comme sur le dos de la main avec la paume ouverte vers le haut³⁰¹.

Rentrer et sortir du sol, circuler entre le plan horizontal et le vertical, investir l'oblique. Se pencher, basculer, tomber en lenteur, glisser avec une partie du corps sans résistance à la pesanteur en laissant les extrémités se repandre au sol. Ou faire le mouvement contraire : s'appuyer pour repousser, en commençant par remonter le bassin et laissant se dérouler le dos en douceur dans un mouvement continu.

Le toucher

Dans plusieurs des images observées, nous voyons différentes parties du corps toucher, effleurer le sol (dans la dernière image le dos de la main gauche et la paume de la main droite touchent le sol sans presque mettre de poids). Le contact tactile (caresser, frôler, glisser, appuyer) constitue un aspect fondamental de ma danse, il dirige souvent mes mouvements. La

³⁰¹ M. del Valle, description de la séance de *Materia Viva* le 29 juin 2010 à Nice.

plupart de mes gestes surgissent du dialogue sensible entre mon corps et les matières, surfaces qu'il touche et qui le touchent.

(...) Une danse silencieuse, qui découvre la surface et la masse du sol. Pas à peine audibles. Une intention de douceur et de respect des surfaces approchées, touchées. Une intimité déclarée avec l'espace et les vides qu'il contient. (...) ³⁰²

Ecouter l'appui et se porter vers la gauche dans un pli, des plis aveugles et privés de bras ³⁰³.

J'explore ce contact qui devient un possible support du mouvement. Je prends appui contre le sol ou contre le mur, en les touchant avec une multiplicité de parties du corps (mains, coudes, poignets, joues, omoplates, etc.). Caresser les surfaces, les embrasser, sentir sa texture, sa dureté, sa mollesse, sa chaleur, sa résistance, son accueil. Pour mieux les sentir je deviens reptile, j'évite la posture bipède qui m'éloigne du sol. Toucher, faire corps avec les surfaces et transformer la relation à l'espace.

J'ai choisi d'être au sol pour ne pas traiter du fait que les jambes servent habituellement à soutenir la moitié supérieure du corps. Elles n'ont vraiment pas la même liberté que le torse, les bras ou la tête. En position allongée au sol, je libère mes jambes et elles peuvent fonctionner comme les autres parties du corps ³⁰⁴.

Devenir serpent

Aquí es donde vive la serpiente, la sin cuerpo.
Su cabeza es aire. En cada cielo, por la noche,
Debajo de su cola se abren ojos que nos miran. (...)

Esto es forma engullendo lo informe,
Piel relampagueando hacia desapariciones anheladas,
Y el cuerpo de la serpiente relampagueando sin piel. (...) ³⁰⁵

³⁰² B. Manzetti, «L'Autre musique», texte écrit en 1997 à propos du spectacle *Lieux*.

³⁰³ M. Nordera, extrait du témoignage de la séance de *Materia Viva* du 15 janvier 2010 à Nice.

³⁰⁴ Trisha Brown donne ces explications en parlant de sa chorégraphie *Accumulations*, in S. Baner, *Terpsichore en baskets. Post-modern danse* (Paris : Editions Chiron, Centre national de la danse, 2002), p. 131.

³⁰⁵ W. Stevens, «Las auroras de otoño» (1950), traduction de Jenaro Talens, Madrid : Visor Libros, 1993. Disponible sur : <http://amediavoz.com/stevens> (consulté le 20 janvier 2010). Une traduction en français de Gilles Mourier est disponible sur : < <http://mapage.noos.fr/gmurer0001/autumn.htm> >: «C'est ici que vit le serpent, l'incorporel. / Sa tête est air. Quand vient la nuit, de sous sa pointe, / Dans tous les ciels s'ouvrent des regards qui nous fixent (...) / C'est forme en hoquet après l'absence de forme, / Eclair de peau pour les disparitions souhaitées / Et le corps serpentant en éclair sans la peau (...)».

Enfant, je suis allée voir dans une foire «la femme serpent». De la femme nous ne voyions que la tête (humaine) et le cou (animal?) recouvert par une (fausse?) peau de serpent. Elle n'avait pas de corps. Son corps (de serpent?) était caché, cette absence de corps permettait l'ambiguïté et le doute (pas vraiment). Le cou représentait ce corps absent, comme celui du serpent qui n'a pas de corps, celui du poème de Stevens, «l'incorporel».

A l'âge de douze ans, j'ai vu à la télévision *Le tigre du Bengale* de Fritz Lang³⁰⁶ (1959). Dans le film il y avait une scène qui m'a beaucoup fascinée. Une danseuse indienne devait danser face à un serpent (un cobra) pour sauver sa vie. Elle devait réussir à hypnotiser (à dompter) le reptile dangereux et menaçant. Tout cela se passait dans un temple devant de nombreux spectateurs suspendus à ses gestes, dans une ambiance très tendue. Je me souviens encore de cette danse, des mains de la danseuse, de ses bras et de tout son corps devenant serpent, prenant des formes sinueuses et ondulées. Je me souviens aussi du rythme, de la cadence lente et envoûtante de sa danse, du sentiment de danger très présent. Depuis ce jour-là, je me suis procurée des musiques indiennes (une cassette de Ravi Shankar avec Yedduhi Menuhin) et j'ai passé mon adolescence à danser pendant des heures, dans ma chambre minuscule, des danses indiennes et du serpent que j'inventais.

En 1982, dans l'audition pour entrer à l'Institut de Théâtre de Barcelone (section danse contemporaine), je devais danser un animal, ma «danse du serpent» m'a ouvert les portes de l'école.

A Barcelone en 1985, j'ai visité une exposition³⁰⁷ sur la danseuse Tortola Valencia³⁰⁸ (Séville 1882- Barcelone 1955). Une série de diapositives montraient différentes images de ses danses «exotiques». Parmi ces danses, il y en avait une appelée *La serpiente* (1914). J'avais été très impressionnée par cette exposition et par l'étrange présence vivante des danses dans les images fixes qui défilaient.

³⁰⁶ La scène où apparaît la danse avec le serpent se trouve dans la deuxième partie du film, diffusée sous un autre titre : *Le Tombeau Hindou*.

³⁰⁷ Tórtola Valencia. Exposition au Musée des Arts du Spectacle, lors du Congrès International de Théâtre à Catalunya, 1985. Catalogue en ligne à l'adresse <http://www.bnc.es/fons/inventaris/smanuscrits/tortola.pdf>

³⁰⁸ Une brève biographie de l'artiste écrite par Carlota Caulfield, in revue Corner (n° 2, printemps 1999), est disponible sur <http://www.cornermag.org/corner02/page09.htm>



Scène du film *Le Tombeau Hindou* de Fritz Lang (1959)



Tórtola Valencia, *La serpiente*, photos : Espasio Amatler



La serpiente. 1915.

Dix années plus tard, en 1995, j'ai créé un spectacle qui mêlait danse, conte et musique vivante, *L'œil de la nuit*³⁰⁹. Dans un univers entre le conte et le cabaret, je dansais et je chantais, accompagnée d'une comédienne et de deux musiciens³¹⁰ (qui jouaient de la musique orientale). Une des danses du spectacle s'appelait «la danse du serpent».

³⁰⁹ «Le flamenco, les danses arabes, certains mouvements rappelant les gestuelles venues d'Asie, tout se mélange alors pour créer une danse venue du fond des âges, pleine de sensualité, de plaisir et de clins d'œil. A l'image de tout ce spectacle qui ne se prend jamais au sérieux alors qu'il ne nous parle que de drames antiques et de légendes terribles» ; extrait d'une critique de J.-M. Wynants, in journal *Le Soir* (le 10 mars 1995).

³¹⁰ La comédienne était Andrea Bardos et les musiciens Quentin Smolderen et Fanchon Nuyens.



L'Oeil de la nuit (1995), photos : Olivier Vandera

Je retrouve dans *Materia Viva*, une réminiscence de ces «dances du serpent», du désir de devenir reptile et de faire corps avec la terre. J'utilise le sol non comme un appui pour trouver une verticalité, mais comme une surface accueillante, pouvant être embrassée avec tout le corps, sur laquelle glisser, se reposer. Ce rapport au sol me permettait de solliciter et d'employer d'autres parties du corps (les genoux par exemple) comme surfaces d'appui possibles (intermédiaires entre la position assise et la position debout) sur lesquelles m'ériger, glisser, tourner, me déplacer³¹¹.

³¹¹ Dans l'aïkido il y a un mode de déplacement qui se fait en glissant sur les genoux. J'ai pratiqué intensivement l'Aïkido avec Yves Flon (élève de *sensei* Kobayashi) entre 1990 et 1995.

«Le sol complice, de la forme ne reste que son reptile qui cherche à s’effacer.»³¹²

« Impossible de crucifier un serpent.»³¹³

«Tu parles du vide et tu essaies de rentrer dans quelque chose d’impossible : le sol, le mur.»³¹⁴



Materia Viva, Montpellier 2010, photo : B. Manzetti

³¹² M. Nordera, extrait du témoignage sur la séance de *Materia Viva* à Nice le 15 janvier 2010.

³¹³ B. Manzetti, extrait du témoignage sur la séance de *Materia Viva* à Montpellier le 2 février 2010.

³¹⁴ R. Quaglia, extrait du témoignage sur la séance de *Materia Viva* à Montpellier le 6 février 2010.

De Materia Viva à Figuras



Figuras, photo : Eva Soriano

L'écriture comme processus de création

Le processus d'élaboration de la thèse a provoqué une intensification des pratiques d'écriture, ainsi que l'accumulation d'une grande quantité de textes d'auteurs et de styles très différents. Ces expériences d'écriture, certaines faites en dialogue avec le travail artistique, ont eu un fort impact sur le processus artistique. Les différents textes écrits (témoignages de spectateurs, analyses d'images, échanges, réflexions par courriels, etc.) m'ont permis d'accéder à une multiplicité de regards, de points de vue sur les processus créatifs (de Barbara, de Monica et le mien), ainsi qu'à un mode de connaissance spécifique. L'écriture a mis en évidence des détails de la danse sur lesquels je ne m'étais jamais arrêtée auparavant. Elle a permis une «lecture rapprochée³¹⁵» du corps dansant et des «immatériaux» qu'il incarnait. L'espace de dialogue entre l'écriture et le corps dansant a ouvert un champ d'expression possible pour la danse.

³¹⁵ Cette expression est utilisée par Isabelle Ginot et Christine Roquet (qu'elles empruntent à Georges Didi-Huberman) pour parler de l'analyse du mouvement, «Une structure opaque : les 'Accumulations' de Trisha Brown », in *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XIXe siècle*, op.cit., p. 264-265.

Si les danses incarnées pendant le processus créatif de *Materia Viva* ont sollicité un registre limité de gestes et mouvements, les écrits que les accompagnent, au contraire, exploitent une grande variété de formes, de voix et de styles, due aux différents auteurs qui les ont écrits et aux multiples contextes et circonstances qui les ont motivés.

Le projet artistique *Figuras* est le résultat de ces multiples influences, et plus précisément, il est le fruit de ce riche travail, en constant mouvement, de l'écriture. La recherche d'un/de langage(s), de formes d'expression écrite qui puissent rendre compte de la danse, qui permettent de l'approcher plus intimement, de l'accompagner, de la prolonger (voir de la faire exister), a influencé de plus en plus la proposition artistique.

Dans *Materia Viva*, tous les éléments tournaient autour du corps dansant : la parole n'était utilisée que pour rendre l'atmosphère propice ; l'écriture servait de trace pour la prolonger. Dans *Figuras*, le corps dansant n'a plus une place centrale, la danse a été déplacée dans un espace plus large : elle peut se matérialiser non seulement dans le corps dansant mais aussi, et simultanément, dans l'écriture. La danse (celle qui prend forme dans le corps dansant) est le déclencheur d'une rencontre entre plusieurs subjectivités, et, en même temps, elle est (celle qui prend forme dans les écrits et les traces visuelles) son témoignage et son fruit. Cette danse hétérogène pourrait encore être contenue dans d'autres formats comme un livre ou un web site.

Un déplacement

Le processus de réduction du répertoire des gestes et mouvements possibles, qui avait déjà été entamé dans *Materia Viva*, s'est intensifié dans *Figuras*. L'espace habité et parcouru par le corps dansant a été également réduit, de même que les dynamiques.

Le corps dansant a progressivement perdu son rôle central, sa place et position dominante dans l'ensemble de la proposition, mais sa présence est encore nécessaire et très importante.

Au contraire d'autres chorégraphes contemporains, je n'ai jamais senti le besoin de supprimer le corps dansant, ni la gestuelle expressive et non quotidienne³¹⁶. Depuis quelques années (1998), mon propre corps est devenu le support principal de ce corps dansant. Afin de pouvoir

³¹⁶ Dans les années 90 des nombreux danseurs ne voulaient (ne pouvaient) plus s'appuyer sur le corps dansant pour soutenir et défendre leur proposition artistique. Le corps dansant semblait avoir été épuisé par les chorégraphes enthousiastes de la génération antérieure. J'ai mis longtemps à comprendre pourquoi Barbara Manzetti, cette danseuse extraordinaire, ne voulait (ne pouvait) plus danser. Je n'ai pu comprendre que beaucoup plus tard qu'elle dansait toujours, mais que sa danse avait été déplacée dans un autre espace : dans le film, dans la parole, dans l'écriture.

le montrer et le partager, j'ai cherché à construire un cadre et un contexte où il pourrait exister, avoir une place, se déployer. Du fait du travail sur la création de ce cadre, la position du corps dansant s'est peu à peu déplacée, jusqu'à être complètement décentrée. Le corps dansant est maintenant au même niveau que les autres éléments qui rendaient possible sa présence en l'accompagnant, en aidant à le contenir : la parole, l'écriture, l'échange.

Bras qui frottent le sol / Cheveux endormis sur le plancher
Pourquoi ma tête se penche? / Tendue-Tordue
Toujours le sol... et ma tête, penchée... / Epilepsie silencieuse
La nuit. / Froid. / Tombeau³¹⁷.

La place du corps dansant

De *Materia Viva* à *Figuras* ce n'est pas tant les formes engendrées par le corps dansant qui ont changé, mais la place accordée au corps dansant lui-même, sa fonction, son importance et le regard posé sur lui. Il n'est plus le porteur exclusif de la danse, mais un de ses aspects perceptibles possibles (parmi d'autres, comme les écrits témoignant de l'expérience du spectateur).

Petite sirène : rivage / attente / abandon / glisse / Ensommeillée de cheveux
Fétu de paille, une feuille d'érable qui tourbillonne dans le vent
Blanche-Neige : l'appel qui tremble
Ophélie en courbes d'eau / Antigone, étreinte de terre³¹⁸.



Photo : Eva Soriano

³¹⁷ D. Smith, écrit pendant la présentation de *Figuras* le 14 octobre 2011 à l'Université Saint Louis, Bruxelles.

³¹⁸ S. Klimis, écrit pendant la présentation de *Figuras* le 14 octobre 2011 à l'Université Saint Louis, Bruxelles.

Le corps dans toute sa matérialité et son immatérialité, le corps toujours en mouvement, dans une impossible immobilité. Le corps ému, lourd, léger, sensible, réceptif, fluide. Le corps-mémoire. Tout prend appui dans ce corps, que je perçois comme une énigme, comme un mystère à explorer. C'est à partir de mon émerveillement pour le corps, ses capacités, son insaisissabilité, que j'entre dans la danse, que je peux faire mon tokonoma : passer de l'autre côté du temps, dans une autre dimension de la vie, dans une intensification des sens, dans un état de perception aiguisée. C'est par le corps que je peux devenir perméable, réceptive, porteuse d'imaginaires, que je peux me réconcilier et aller au-delà des dualités qui m'ont été imposées.

Dans la danse

Ce projet suppose un véritable changement de perspective dans mon parcours artistique. J'ai toujours travaillé la danse comme une expression artistique devant être matérialisée (exclusivement) dans un corps dansant (très souvent le mien). Autour de cette danse «incarnée» gravitaient, en étant exclues de son territoire, la parole et l'écriture. Dans *Figuras*, l'écriture et la parole sont intégrées, font partie du corps, du corpus de la danse, elles ne sont plus ni «autour», ni «sur», mais «dans» la danse.

Marian emprunte des chemins moteurs très singuliers, je suis fascinée par sa capacité à mobiliser certains segments et à isoler plusieurs de ses chaînes musculaires.

Marian me donne aussi l'impression / l'illusion que la circulation entre les différentes postures est très organique, pourtant, je ressens très fortement l'implication de ses muscles. Dans sa séquence, les arrêts sont fréquents, un travail organique nécessiterait un flux de mouvements constant. Je perçois donc une douce résistance physique dans son mouvement, le passage d'une posture à une autre est fluide alors qu'il est même risqué. Le contrôle que Marian a sur son corps est étonnant. Je ne regrette pas de ne pas écrire, c'est fascinant. /Au-delà du phénomène physique et de la lecture de son geste, je ressens un grand vide. / Ce vide a finalement un impact décisif puisqu'il m'éloigne de l'analyse fonctionnelle que j'avais entamée, de la technicité de sa séquence.

Le vide m'aspire, je suis déstabilisée. L'analyse de son mouvement s'est interrompue. La concentration que je portais à Marian m'échappe et se retourne vers moi, je suis dérangée.

J'ai l'impression que quelque chose du dedans m'aspire. Je voudrais que ça s'arrête. C'est terminé, je suis soulagée, le vide m'oppressait³¹⁹.

Traces

En préparant avec mes collègues³²⁰ de Nice le colloque de Cannes³²¹ portant sur le thème «Traces/(De)racines», j'ai commencé à réfléchir sur ces notions complexes. Je n'avais jamais questionné mon travail artistique à ce sujet, même si cette thématique était très présente dans mon imaginaire et bien sûr, dans mes danses. Non seulement les danses que j'élaborais étaient pétries de traces, manifestaient un processus de déracinement, mais à leur tour, elles engendraient de nouvelles traces.

³¹⁹ A. Marneffe, extrait du texte écrit après la présentation de *Figuras* le 14 octobre 2011 à l'Université Saint Louis, Bruxelles.

³²⁰ Mes collègues et amis du département de danse de l'Université de Nice Sophia Antipolis et du laboratoire du RITM (devenu CTCL, axe 4).

³²¹ L'atelier de la danse n°4 qui a eu lieu à Cannes du 27 au 29 novembre 2009.

J'ai commencé à chercher dans mes danses les empreintes qui les marquaient, à questionner les traces qui les habitaient, tout en interrogeant, en même temps, celles qu'elles engendraient.

Les danses de *Materia Viva*, créées sur le moment, étaient façonnées par l'action du temps présent et travaillées aussi par une mémoire, actualisée et rendue vivante par le corps. Elles contenaient également un potentiel capable de générer une nouvelle mémoire, de créer des traces dans le corps, dans d'autres corps, dans l'écriture, etc., ouvrant ainsi vers de nouveaux processus, vers de nouvelles formes possibles de création.

Supprimer les répétitions

Dans *Materia Viva* j'avais fait le choix, un peu extrême, de ne pas travailler la danse en dehors des moments partagés avec les spectateurs témoins. Avec cette décision, je ne cherchais pas à préserver une sorte de fraîcheur ou de spontanéité. Mon intention était d'éviter le travail d'élaboration et de perfectionnement en solitaire d'un matériau chorégraphique. Je trouvais un peu absurde l'idée de construire une belle chorégraphie, un beau «monologue» pour, ensuite, chercher où et comment le partager, le transformer, à la dernière minute, en dialogue, en polyphonie.

Reprendre le corps

Pendant les trois années consacrées à la thèse, j'ai passé beaucoup d'heures assise à lire et à écrire, ma mobilité devenant très restreinte. Je ne revenais au corps que durant de courtes périodes : le temps d'une résidence de recherche, au moment de stages, de cours, ou pendant les vacances. Je retrouvais alors, avec grand étonnement, un corps encore disponible, plein de potentiel de mouvement et très réceptif à une riche variété de sensations.

Ecrire/Danser

L'écriture me semblait être devenue incompatible avec le corps. Pour écrire je devais rester dans la position assise, limiter ma mobilité, mes capacités sensorielles et cinétiques. L'action d'écrire se déployait dans un espace réduit.

Au cours de l'expérience de *Materia Viva*, j'ai commencé à investir de nouveaux espaces, j'ai amené la danse dans des pièces de la maison (la cuisine, le salon). Le corps dansant pouvait évoluer dans ces espaces plus petits et intimes, facilitant ainsi les conditions techniques

nécessaires à son partage³²². Mes danses sont devenues très souples, elles n'ont plus besoin d'un grand espace, elles s'adaptent facilement à différents lieux. La suppression des grandes évolutions du corps dans l'espace et la diminution de l'amplitude des déplacements ont permis et entraîné cette réduction spatiale.

Ce qui s'est fortement développé, par contre, est le travail de l'espace à l'intérieur du corps, d'où surgissent les gestes qui le traversent. Ces gestes n'avaient jamais été auparavant aussi profondément explorés, questionnés, observés par les mots, par le langage, allant jusqu'à la perception de leurs plus petits détails.

Avec *Figuras*, j'ai voulu pousser plus loin le travail de réduction : limiter le répertoire de gestes, diminuer l'extension de l'espace dans lequel évolue le corps dansant. Cette réduction a donné lieu à l'élargissement et à l'amplification du territoire de l'écriture.

Ecriture / Corps dansant

L'écriture et le corps dansant à partir de *Materia Viva* ont commencé à se mélanger de plus en plus étroitement, à s'interpénétrer. Dans un premier temps, je me suis intéressée aux territoires pouvant les accueillir dans une cohabitation intime. Comme dans un processus d'adaptation mutuelle, le corps dansant s'est réduit à un répertoire limité de gestes et est devenu plus statique ; à l'inverse, l'écriture a commencé à s'élargir et à s'enrichir d'une grande variété de formes et dynamiques.

³²² Souvent, pour la diffusion de la danse, les exigences spatiales et techniques (comme la taille de la salle et du plateau) constituent une contrainte importante.



Figuras, photo : Eva Soriano

Processus de réduction

De la grande variété de formes possibles pouvant être incarnées par le corps dansant, je n'ai gardé que des figures déjà travaillées au fil des années, mises en évidence par des moments d'immobilité, ainsi que le parcours menant vers elles. Le rythme est devenu plus lent et l'espace occupé par le mouvement plus petit. Ce travail de réduction n'a pas entraîné une simplification de la gestuelle, au contraire, elle l'a rendue encore plus complexe et plus passionnante à explorer.

Je voudrais maintenant m'enlever l'interdit (auto-imposé) de travailler le corps dansant en solitaire. J'éprouve le besoin de passer plus de temps, et régulièrement, à établir un contact avec le corps en mouvement et en état d'écoute sensible. Ce n'est pas pour chercher à maîtriser des gestes, mais pour équilibrer la grande quantité de temps que le corps passe, soumis par l'écriture, dans la position assise et très limité dans sa mobilité.

J'ai commencé à prendre ce temps, les retrouvailles avec mon corps dansant. Dans la salle de danse du Centre García Lorca³²³, je me donne le temps d'aiguiser la perception du corps, de sentir ses mouvements. Je reviens encore sur les torsions, sur les multiples pliages possibles qui forment et déforment mon corps. Je suis en train de construire un itinéraire, un parcours menant d'une «figura» à une autre. En travaillant seule dans un studio, j'éprouve une forte tendance à stabiliser le matériau gestuel, à le fixer dans un enchaînement précis et rassurant. Mais, en même temps, et à travers ce même travail de cristallisation, je vois apparaître les germes d'un autre projet, d'un travail future. Je vois ces figures, ce parcours fixé, comme des coquilles vides d'une danse qui a vécu et qui maintenant doit abandonner son vieux corps pour devenir autre, pour se métamorphoser. Je vois de nouvelles danses apparaître timidement, ces nouvelles danses se font, se feront probablement avec des masques.

³²³ En résidence d'un mois entre septembre et octobre 2011.

Processus de transformation de l'écriture

Avec le développement du travail de recherche et à mesure qu'avancait son lent processus de mise en mots, j'ai exploré une multiplicité de formes d'écriture et j'ai cherché différents moyens de les faire cohabiter. Au début, j'ai tenté une écriture plus sérieuse, neutre, voire distante. Le fantasme de la «scientificité» planait sur l'écriture, et malgré de grands et douloureux efforts, je n'ai jamais réussi à adopter le ton du «témoin modeste»³²⁴.

Le fait d'être invisible à soi-même est la forme spécifiquement moderne, professionnelle, européenne, masculine, scientifique de la modestie comme vertu. C'est une forme de modestie qui offre à ceux qui la pratiquent le bénéfice du pouvoir épistémologique et social. Ce type de modestie est l'une des vertus fondatrices de ce que nous appelons la modernité. Elle garantit que le témoin modeste est le ventriloque légitime et autorisé du monde objectif, n'ajoutant aucune opinion ni rien de sa corporéité biaisée. Il est ainsi doté du pouvoir remarquable d'établir les faits. Il témoigne ; il est objectif ; il garantit la clarté et la pureté des objets. Sa subjectivité est son objectivité. Ces récits ont un pouvoir magique - ils perdent toute trace de leur histoire comme narrations, comme produits de projets partisans, comme représentations contestables, comme documents construits capables de définir les faits³²⁵.

En accumulant des expériences d'écriture, des lectures, en rassemblant des textes écrits par d'autres, j'ai commencé peu à peu à conquérir des espaces de liberté, à oser m'aventurer dans la pratique de formes d'écriture plus vivantes et plus en accord avec le sujet de la thèse³²⁶.

Je découvre lentement mes outils, en les utilisant, en osant les utiliser. Une écriture qui se forme à mesure que je prends confiance et que je me donne des libertés (qui ou quoi m'en empêchait?). Des voix, comme des corps possibles, apparaissent ou surgissent dans l'espace élargi. Elles se complètent, sans avoir l'intention d'arriver à une complétude ou à une totalité. Dire avec d'autres voix pour pouvoir dire d'autres choses. Ce qui ne pourra pas être écrit autrement. Comme un profond sentiment de soulagement, d'épanouissement, de liberté.

³²⁴ D. Haraway, «Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences» in *Manifeste cyborg et autres essais*, op.cit., p. 310-311.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Toujours avec le soutien et l'encouragement fondamentaux, qui m'ont donné confiance, de mon interlocutrice et interlocuteur privilégiés, mes directeurs de thèse Marina Nordera et José Antonio Sanchez. J'ai été également stimulée par les écrits d'autres chercheurs ayant trouvé des formes d'écriture appropriées pour la danse et ayant posé la question de l'*embodiment* comme Peggy Phelan et Susan L. Foster.

Malgré ces conquêtes de liberté, j'ai longtemps regardé l'écriture comme un élément extérieur à la danse, comme un point de vue, un outil avec lequel je pouvais la regarder, l'observer, l'étudier. Grâce à la pratique intensive de différentes écritures et sous l'influence du travail de Barbara, que j'ai côtoyée plus intimement et intensément ces trois dernières années, je suis arrivée à concevoir et à investir l'écriture comme «un autre corps possible pour la danse»³²⁷.

Loin de là / encore plus loin / le nez suspendu / tendre les pieds / les ongles en haut / les
cheveux sous terre.³²⁸

Un autre corps possible pour la danse

Une danse avec les temps

Pendant les trois années de recherche, beaucoup de «temps présents»³²⁹ se sont accumulés et juxtaposés dans l'écriture. Ils se sont déposés progressivement, sous différentes formes, tons et styles. En parcourant ce qui a déjà été écrit, je peux suivre les étapes, les modifications, les hésitations et les libertés prises peu à peu.

Une danse-écriture multitude, hétérogène.

La danse de scène, telle que je l'ai pratiquée, a toujours été inscrite à l'intérieur d'une communauté, d'un groupe, ou plutôt de plusieurs groupes sociaux. Il y avait parmi ces communautés, celle des artistes qui participaient intimement à la création (acteurs, danseurs, musiciens, scénographes, éclairagistes, etc.) ; celle des personnes liées à sa diffusion (directeurs et administrateurs des théâtres ou festivals, etc.) ; les instances politiques responsables du soutien, ou non, financier (membres de la commission de danse, ministres, secrétaires, etc.) ; et celle formée par le public spécifique de chaque lieu. Les rapports, la qualité des échanges entre ces multiples communautés avait une influence décisive sur la danse, sur le produit artistique. Gérer simultanément tous ces échanges était devenu pour moi une tâche difficile et trop complexe.

Je voulais approfondir la relation avec les spectateurs, chercher des stratégies pour les impliquer plus intimement dans la création. Avec *Materia Viva*, j'ai commencé à explorer le

³²⁷ «Le texte pour moi, comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle» ; B. Manzetti, extrait du texte de présentation du projet ENFANT.GUITARE.ROUGE. dans Le journal des Laboratoires.

³²⁸ G.-Y. Lee, écrit pendant la présentation de *Figuras* à Nice le 3 décembre 2010.

³²⁹ En choisissant d'étudier le processus (et non le projet ni le résultat), je voulais rester le plus près possible du temps présent, du travail en cours et en mouvement.

travail créatif au sein d'une communauté réduite. D'abord il n'y avait qu'un seul spectateur par séance de travail, mais par la suite, le nombre s'est élargi. Je voyais cette collectivité comme un seul corps, un «corps intime»³³⁰, duquel une danse-écriture surgissait, une danse multitude, hétérogène. Danse qui pouvait se matérialiser sous différentes formes et formats : dans le corps dansant que j'incarnais, dans les textes produits (ou pouvant être produits) par les personnes participant à l'événement.

La déconstruction de l'identité de l'œuvre, le processus de désidentification

Le regard des autres, la multiplication et l'élargissement des points de vue possibles, des perspectives sur ce que je considérais être «mon travail artistique», ont contribué à la création d'un espace : entre ma danse et moi ou entre moi et ma danse, ouvert à la réflexion et à l'observation.

Dans *Figuras*, je ne pourrai plus parler de «ma danse», mais d'une danse élaborée à plusieurs voix, engendrée par une écriture polyphonique, composée avec le corps dansant et les images qu'il engendre.

Esclave mourant / le veilleur du sol / Le ciel s'ouvre comme une aiguille³³¹

Transfiguration. Espace qui ne se retient plus, qui cherche à se dépasser, à aller au-delà de lui-même. Mélange de grâce et de silence. On dirait que vous vous arrêtez, attendant que le mouvement renaisse, mais de lui-même, spontanément, et que vous allez avec lui.

Figures de la liberté (ballerines de Degas?) On dirait que votre corps suit un mouvement dont il ne sait pas tout à fait l'origine. Et il ne sait pas où il va, mais le souffle est déjà en lui, il l'emmène vers d'autres espaces. Vous n'êtes déjà plus dans le temps. Voûtes, trajectoires, directions. Je vous remercie³³².

Torsade au sol (belle figure)
Mains le plus souvent ouvertes - offrande
Douleur et force
Précaire comme la vie³³³.

³³⁰ Je parlerai plus en détail de ce «corps intime» dans la partie de la thèse *En tant que femmes* à la page 234.

³³¹ P. Ruellon, écrit pendant la présentation de *Figuras* à Lyon, le 7 avril 2011.

³³² Andrei, écrit pendant la présentation de *Figuras* à Lyon, le 7 avril 2011.

³³³ Anonyme, écrit pendant la présentation de *Figuras* à Lyon, le 7 avril 2011.



Figuras, photo : Eva Soriano



Figuras, photo : Eva Soriano

Chrysalide

L'éclosion d'un papillon – fripé, il se déplie, s'ouvre au monde –
Replié sur lui-même / sur un centre il s'appuie au fur et à mesure
sur les autres et de plus en plus jusqu'à leur être lié³³⁴.

Voici comme promis quelques impressions ressenties en te regardant.

- en rapport à la terre : poids et apesanteur, point d'appui et levier, pierre d'achoppement, étreinte, caresse
- en rapport à l'eau : une algue enracinée dans le sol et balayée par la marée, une noyade, un appel à l'aide, une tension fluide
- le combat de Jacob avec l'ange, la blessure, le face à face (cf. Les Elégies de Rilke et le tableau de Delacroix)
- l'annonciation : les bras de la Vierge ouverts à ce qui vient
- une sortie du sommeil (ou du rêve), quelque chose comme une difficulté à se plier à une réalité trop étroite, étriquée
- une peau, une enveloppe, une matrice qui a du mal à contenir, dans laquelle on se débat, qu'on a envie de percer, de laquelle on s'arrache pour se déployer

Merci pour tout ça, bon travail et à bientôt !³³⁵

«Figuras» Pathosformel de Warburg
Sainte Cécile à Rome / Naufragée
Corps écartelé
Boîte à musique cassée / Corps décapité
Soubresauts d'un corps mort / Éveil
Corps pantin / Corps tiré par un fil³³⁶.

³³⁴ Anonyme, écrit pendant la présentation de *Figuras* à Lyon, le 7 avril 2011.

³³⁵ B. Dubois, écrit après la présentation de *Figuras* à l'Université Saint Louis le 14 octobre 2011.

³³⁶ N. Pfeiffer, écrit pendant la présentation de *Figuras* à l'Université Saint Louis le 14 octobre 2011.

Je garde en mémoire des danses, comme la farruca³³⁷, interprétées par des hommes dansant souvent de profil en repoussant la terre, élançant leur corps vers le haut, torse tendu fièrement, ou douloureusement, dans une sorte de combat étrange avec le sol, luttant pour dessiner une forme hiératique qui constamment s'efface.

Je revois encore une image : les bras, les mains tendues de Nijinski dans le faune, contenant l'énergie pour qu'elle ne se disperse pas dans l'air, le poids de ses jambes érodant le sol.

Ces danses portées par des corps masculins contrastent avec les «figuras» trouvées dans des images de corps féminins qui se penchent, courbés, inclinés ; des corps de danseuses se laissant presque tomber, avec les mains ouvertes, détendues, des bras fluides, d'où l'énergie semble couler, s'enfuir, se vider, se perdre. Des pieds de femmes qui touchent à peine le sol ou qui sont dans un équilibre très précaire.

Avec mon corps de maintenant, je voudrais traverser différentes figures, passer de celles habitées par des corps masculins à celles portées par des corps de femmes, incarner dans une danse presque statique, ces formes. Je voudrais aussi explorer comment se forment les figures dans d'autres corps, dans d'autres imaginaires, quelles «figuras» peuplent les autres corps, les autres imaginaires, découvrir les fragments de nous-mêmes qui apparaissent et émergent dans d'autres corps, dans d'autres écritures, dans d'autres regards, ainsi que les parties des autres qui survivent en moi.

J'ai longtemps vécu en conflit avec l'héritage des différentes chorégraphies que j'ai dansées, voyant comme séparées, en totale opposition même, les danses guerrières (de Wim Vandekeybus, des danses nô, des arts martiaux) et mes danses plus «fluides». C'était comme si pour passer de l'une à l'autre il me fallait «perdre corps», effacer et faire disparaître une partie de moi. A travers Figuras je voudrais réunir ces différentes formes de danse, trouver une danse qui puisse être d'un statisme dynamique et d'une lourde fluidité.

³³⁷ Danse hiératique et sobre qui fait partie du répertoire du flamenco. A l'origine elle était dansée principalement par les hommes et exécutée en solo, les femmes la dansaient en pantalon. Cette danse a été créée et recréée par Faico, Joaquín el Feo, el Gato, Ramírez, Antonio Gades, Mario Maya, Sara Baras, etc.

Avec le masque

Un masque, plusieurs corps

J'ai commencé le travail avec des masques nô pendant les cours et stages de nô dirigés par Masato Matsuura. En décembre 2010, j'ai pu travailler un peu plus en profondeur avec un masque en particulier, celui d'un jeune guerrier, Atsumori³³⁸. C'était dans le cadre d'une soirée de présentation de l'école d'arts martiaux et de nô³³⁹ ; à cette occasion j'ai dansé une des danses de la pièce *Atsumori* de Zeami : la danse *chû-no-mai*³⁴⁰. Une année après, le 15 décembre 2011³⁴¹, j'ai dansé une autre danse issue du même répertoire, une danse lente, *kusemai*³⁴². Lors de cette même soirée, j'ai porté le même masque pour danser, pour la première fois, ma nouvelle recherche : *Avec le masque*. Cette danse était une mise en mouvement des postures que j'avais retenues et immobilisées dans *Figuras*. Le public y assistant avait l'occasion de voir, l'un après l'autre, deux emplois très différents du même masque : l'usage traditionnel et une proposition contemporaine. Le travail traditionnel avec le masque exige une technique du corps complexe et précise : celui qui porte le masque doit maintenir l'axe vertical, se déplacer en glissant, donner vie et expressivité au masque en le montrant de face et en le faisant bouger par des légères et très précises inclinaisons de la tête. Dans *Avec le masque*, le corps se penchait et brisait la verticale ; le masque n'était pas seulement vu de face, mais aussi incliné et même à l'envers. Cependant, il y avait des liens entre les deux usages du masque, le travail singulier sur la présence donnant une qualité fantomatique au corps et aux gestes de la danseuse.

Une présence absente

Selon les instructions de mon professeur de nô, celui ou celle qui porte le masque doit projeter sa présence vers l'arrière du corps (la nuque, l'espace entre les omoplates, la 5^{ème} vertèbre lombaire) pour laisser vide le devant (le visage, la poitrine, le ventre, etc.). Cette technique permet de rendre l'avant du corps ouvert et réceptif, ainsi que perméable. C'est aussi une

³³⁸ Ce masque de jeune noble ressemble beaucoup au masque de jeune femme (*ko-omote*), voir plus loin les photos des deux masques.

³³⁹ L'école Sayu dirigée par Masato Matsuura. C'était le 21 décembre 2010, au Centre culturel de l'Ambassade du Japon à Bruxelles. La soirée avait pour titre: *The art of Samurai II* et elle avait été dirigée par le metteur en scène Stéphane Oertli.

³⁴⁰ «Danse qui combine rythme rapide et rythme plus lent. Généralement elle est dansée par [le personnage d'] une déesse ou par une femme, dans le cas d'Atsumori c'est une exception» ; K. Takagi et C. Janés, *9 piezas Nô* (Madrid : Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2008), p. 88, note 32.

³⁴¹ C'était dans le cadre d'une soirée consacrée à l'école Sayu, *The art of Samurai III*, présentation qui a eu lieu dans le même espace qu'auparavant et dont j'ai assuré la mise en scène.

³⁴² «Danse accompagnée de chant exécutée par un danseur ou une danseuse habillé avec un kimono luxueux. Le chant est exécuté par le chœur et, de même que la danse, est lent et narratif» ; K. Takagi et C. Janés, *op.cit.*, p.270.

façon de s'effacer, de disparaître, afin de laisser apparaître le masque. Au lieu de vouloir porter et diriger le masque, il faut essayer de l'accompagner et de se laisser guider par lui.

Lorsque je danse *Avec le masque*, je tiens compte de cette notion très singulière de présence et je la travaille. Cette technique donne l'impression, aux spectateurs ainsi qu'à celui qui porte le masque, d'avoir (ou plutôt d'être) un corps absent, vidé, d'être mû par quelque chose, d'être absent, de devenir en quelque sorte un corps déshabité, un fantôme.



M. del Valle dans la danse *chû-no-mai* d'*Atsumori*. Photo : Eva Soriano

J'ai continué à développer cette nouvelle proposition lors d'autres expériences : au colloque à Cannes en novembre 2011, accompagnant Barbara Manzetti dans son travail à l'espace Khiasma en décembre 2011, dans une journée d'études consacrée au nô à l'Université Saint Louis en janvier 2013.

Ce projet est en cours de recherche, encore à explorer. Je me limiterai à le présenter brièvement ici. Pour ce faire, j'ai choisi de décrire une captation vidéo³⁴³ à l'aide de mots et sans montrer d'images³⁴⁴.

³⁴³ Captation faite par la vidéaste Karoline Pauwels au Dojo de l'Usine (Bruxelles) en mars 2012.

³⁴⁴ Une photo de cette captation vidéo est visible à la page 290.

Description de *Avec le masque* à partir d'une captation vidéo

Lumière de crépuscule, à l'arrière des toits de maisons sont visibles. Sous un ciel bleu obscur et lumineux, on voit un corps de femme, elle est de dos, assise sur les genoux.

Et soudain ce masque blanc, ce corps mourant plein de vie, ces cheveux longs pris par l'attraction vers le sol, ce visage de jeune fille ou de vieille femme, qui sourit ou qui exprime de la peine, ce corps qui ne peut pas retenir son poids, qui cède à la gravité, qui tombe en glissant.

Mais d'abord on découvre son profil, ses deux mains sont appuyées sur les genoux. Un corps de femme avec un masque blanc se retourne en pivotant sur les deux genoux, lentement, vers nous, vers la caméra. C'est un plan à la manière du cinéaste japonais Ozu : la caméra à hauteur d'une personne assise en position traditionnelle japonaise (sur les genoux).

Le corps est vu de profil, le torse légèrement incliné vers l'avant. La danse se déroule dans l'espace réduit d'un tatami mesurant 90x200.

Le pivotement continue, le corps évolue du profil vers le front, face caméra. Pendant le glissement, les deux mains se détachent des genoux et restent en l'air, comme suspendues. Les bras, les doigts en extension, sont parallèles l'un à l'autre.

Elle est maintenant de face, on voit bien son visage masqué, un masque nô de jeune femme³⁴⁵. A peine arrivé à la position face caméra, le corps entame une inclinaison latérale. Le torse se penche vers la droite (la gauche du spectateur), les bras, les mains, les doigts sont toujours parallèles, en extension. Ce corps, appuyé sur les deux genoux, semble être immergé dans l'eau. L'eau fait disparaître une partie des jambes, ainsi que ses pieds. C'est un corps qui s'enfonce dans l'eau.

Je regarde la danse enregistrée en vidéo, je peux arrêter l'image à tout moment. Les images arrêtées créent une danse faite de pauses qui m'apparaît comme une toute autre danse. Je peux ralentir encore plus son rythme original. Dans les images engendrées par les pauses, mon imaginaire peut plus facilement projeter d'autres images encore, d'autres représentations.

³⁴⁵ Ne possédant pas moi-même de masque (celui de jeune guerrier appartient à mon professeur Masato Matsuura), j'ai demandé à mon collègue et ami Bruno Marin de me prêter son masque de jeune femme (*ko-omote*) pour pouvoir faire l'enregistrement vidéo. Ce masque de jeune femme, je l'avais déjà utilisé (à défaut de celui du jeune guerrier) en décembre 2012 pour accompagner Barbara à l'espace Khiasma.

Le corps se renverse lentement, l'eau disparaît. Il n'y a plus de sol. Maintenant c'est comme une sorte d'espace flottant sur lequel se penche et se renverse un corps qui est dans une position incompréhensible.

Je vois deux corps simultanément : le corps du masque et un corps humain de femme. Deux visages superposés, unis, un visage sur l'autre et un corps à côté de l'autre. Comment lire ces deux corps? Un corps vivant et un corps fantôme. Un torse avec une tête de profil allongé au sol et un bras (le droit) avec la paume de la main détendue, retournée face à la caméra.

De l'autre corps, on ne voit qu'une masse noire avec deux extrémités : à droite un petit pied, à gauche un bras allongé voulant toucher le sol avec les doigts tendus.

Le mouvement continue et fait disparaître un des deux corps ainsi que le visage qui portait le masque. La main gauche touche le sol, les deux corps ne font plus qu'un. De la tête en arrière on ne voit que les cheveux et une oreille (la droite). Le corps est devenu une masse obscure, compacte, déposée au sol. Le bras droit n'a pas bougé, il est resté dans la même position, la paume de la main vers nous dans le même état de détente, d'abandon.

Comme absorbé par son centre, tout le corps se ramasse et se retourne en glissant vers la position initiale : dos à la caméra, sur les genoux, avec le torse étiré dans une verticale. Mais la main droite poursuit le chemin et initie un nouveau renversement du corps qui, s'appuyant sur elle, glisse vers le sol, entraînant une chute ralentie vers l'arrière.

Avec le corps cambré en arrière, réapparaît le visage masqué, mais cette fois-ci il est à l'envers : la bouche en haut, les sourcils en bas. Le bras droit est maintenant à gauche, le coude appuyé au sol et l'avant-bras tendu, étiré par les doigts vers le haut. Le bras gauche est maintenant du côté droit du corps, le coude vers le haut et la paume presque appuyée au sol.

Le corps se ramasse à nouveau et une nouvelle fois il se retourne mais, cette fois-ci, par le côté droit. Le torse forme une ligne oblique au sol, le visage est orienté vers le haut. C'est à partir de cette position, en prenant appui sur la main droite et les pieds, que le corps semble entamer un mouvement d'ascension, comme s'il tentait de se relever.

Maintenant, je vois apparaître l'image d'une suppliante. C'est peut-être dû au geste de la main gauche, paume ouverte vers nous, avec le corps penché. La suppliante disparaît, les bras s'écartent pour se rejoindre : l'un allant vers l'autre en arrière, vers le dos. Ils redescendent en même temps que le torse se soulève, la tête est inclinée, presque parallèle au sol. Le

mouvement s'inverse, c'est le corps qui se penche maintenant et la tête qui se lève. Les deux bras pendent, allongés des deux côtés du corps.

Le visage se tourne vers le haut, en diagonale, le torse est toujours incliné. Le corps est de profil (trois quarts), les deux mains s'écartent légèrement en ouvrant et refermant les doigts. La suppliante réapparaît, elle regarde vers le haut, épaules soulevées, les deux paumes ouvertes, offertes, dirigées vers nous. J'associe rapidement cette image au souvenir d'une sculpture baroque en bois polychromé que j'ai vue il y a quelques années au musée national du Prado, *María Magdalena pénitente* de Pedro de Mena.

Après avoir été comme aspiré tout entier vers le haut, le corps commence à s'effondrer, à tomber, par des secousses, tout droit vers le bas. Le visage masqué est face à nous mais légèrement penché vers la gauche.

Je vois apparaître maintenant une aveugle. Elle touche le sol de ses deux mains. Son visage, vu de face, est tourné légèrement vers le haut. Mais ce n'est qu'une image très fugace car le corps, continuant sa trajectoire, se tourne vers sa droite.

Il se déplie, il est de profil, créant une forme très précise : le torse soulevé et appuyé sur les genoux, les deux bras en extension parallèles au sol, les paumes de la main vers nous. La tête, vue de profil, laisse entrevoir, sous le masque, l'autre visage : l'humain. Les pieds, cachés par la robe (une longue robe noire), sont soulevés et comme suspendus en l'air. Dans cet équilibre précaire, le corps semble se balancer par des micromouvements avant de se renverser brusquement, tête d'abord, vers l'arrière. Le torse est entraîné dans le mouvement, c'est l'image des danseuses acrobatiques égyptiennes vues de profil, en faisant le pont, sauf qu'ici c'est sans le bas des jambes.

Le corps se ramasse lentement au sol, se rassemble. Il est couché. Il se retourne en faisant apparaître, face à la caméra, la plante des deux pieds. Le torse et la tête restent invisibles, allongés dans la direction opposée. La rotation continue, le corps est vu de dos, arqué, avec les deux jambes jointes et pliées ; les bras se rejoignent allongés en arrière, une paume vers l'autre ; les cheveux sont répandus au sol. Les jambes se détendent, les pieds font un geste comme s'ils étaient deux mains : l'un croise l'autre et se dépose doucement au sol.

Une dernière fois, d'abord tout replié et couché sur le côté droit, le corps va se ramasser pour se retrouver dans la position initiale, de dos sur les genoux. Ce sera la fin de la danse.

Le corps de femme se retourne. Elle porte le masque cette fois-ci dans les mains. Elle le dépose au sol. Le visage semble être habité par l'expérience qu'elle vient de vivre.

Elle, une femme, reste immobile un moment, regarde en face, puis se lève et sort du cadre. Le masque reste au sol.



Masque d'Atsumori, photo : Inoue Corporation



Masque Ko-Omote, photo : JAANUS



María Magdalena penitente de Pedro de Mena, photo : El Mundo



Danseuse acrobatique, Egypte Antique (vers 1295 av JC)

Avec ma pratique artistique j'ai traversé (et j'ai été traversée par) des questions liées à mon expérience d'artiste danseuse travaillant en temps réel avec mon corps devant, et parmi, d'autres corps. J'ai questionné la situation complexe et étrange d'être face à d'autres humains, ses implications. J'ai cherché la manière de rendre cette situation non hostile et amicale. J'ai invité et sollicité d'autres présences, en me présentant face aux témoins spectateurs pour leur proposer ou leur offrir une expérience, je me suis ouverte à eux, je leur ai demandé leur attention, leur participation.

J'ai exploré les seuils, parfois infimes, qui séparent les différentes sortes de présences ; qui mènent vers une transformation (de mon corps, de ma présence, de ma perception), vers des espaces et temps «autres». J'ai expérimenté différents degrés de perméabilité et d'ouverture à l'autre (aux autres), celles nécessaires pour que la transformation (la mienne, celle des spectateurs témoins) puisse avoir lieu.

Je suis encore et toujours fascinée par les enjeux mystérieux et étranges de l'art vivant, de la danse, par les difficultés soulevées par le désir de devenir medium et véhicule de l'art, de vouloir faire passer quelque chose d'autre que soi-même à travers soi. L'«art» et le «quelque chose d'autre» me semblent impalpables, insaisissables, alors que le corps, mon corps, qui les porte, lui est bien palpable. J'aime la richesse inépuisable que ces contradictions créent.

Avec le masque j'ai trouvé de nouvelles pistes de recherche, d'autres possibles. Le masque est un partenaire : il m'accompagne, je l'accompagne ; je le porte, il me porte. Dans la relation entre le masque et moi, s'ouvre un nouveau territoire, un espace élargi. Cet espace «entre» permet le mouvement, la circulation : entre le masque et moi, entre le masque et le public, entre le public et moi, etc. Lorsque je porte le masque je me sens moins exposée, le regard et l'attention du public ne se fixe plus sur moi, elle se déplace dans cet espace élargi et créé avec le masque.

L'ouverture et la perméabilité me semblent plus faciles d'accès et moins douloureuses à assumer. La dépersonnalisation se fait à travers un jeu, un dosage maîtrisé entre absence et présence, entre apparition et disparition.

Le masque traditionnel japonais, les techniques précises et exigeantes nécessaires pour pouvoir le porter (travaillées dans les cours de nô), ainsi que l'éloignement temporel et culturel³⁴⁶, me permettent de trouver cet espace et cette distance nécessaires. Avec le masque il n'y a plus d'identification possible (comme celle qui pouvait surgir des gestes et mouvements de mes danses). A sa place il y a un jeu possible et subtil de proximités et de distances.

Le masque introduit également une dimension sacrée, c'est un objet «chargé», une sorte de «totem³⁴⁷».

³⁴⁶ Le nô est une pratique très ancienne (son époque de splendeur date du XIVe et XVe siècle), elle était réservée à une élite, à l'aristocratie guerrière. Elle est toujours pratiquée par quelques familles illustres (comme la famille *kanze*) qui détiennent le droit exclusif de sa transmission. Noël Peri utilise pour le nô l'expression «drame lyrique japonais» et il écrit à son propos : «Il fait revivre devant nous, sous une forme saisissante et que son lyrisme rend plus puissante encore, les sentiments, les pensées, les croyances, les superstitions, les aspirations, toute la vie intellectuelle et morale de ces générations tumultueuses et inquiètes ; il fait agir sous nos yeux leurs dieux, leurs seigneurs, leurs religieux, leurs thaumaturges, leurs guerriers, leurs héroïnes et jusqu'à leurs fantômes» ; N. Peri, *Le théâtre nô. Etudes sur le drame lyrique japonais* (Paris : Ecole française d'Extrême-Orient, 2004), p. 16. Le nô rassemble en une seule forme, plusieurs pratiques que me sont chères, que j'ai travaillées séparément et que je cherchais à réunir : la poésie, le chant, les arts martiaux et la danse.

³⁴⁷ Artaud désigne comme «totem» un objet «chargé» : «tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces» ; A. Artaud «Le théâtre et la culture», in *Le théâtre et son double* (Paris : Gallimard, 1964), p. 14. Michel Foucault écrit à propos du masque : «se masquer (...) c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir» ; M. Foucault, «Le Corps utopique», in *Le Corps utopique. Les Hétérotopies* (Paris : Lignes), 2009, p. 15.

Le sujet femme est l'endroit d'un ensemble d'expériences multiples, complexes et potentiellement contradictoires.¹

On parle en tant que femme avec l'intention de donner une plus grande force aux femmes, pour activer des changements socio-symboliques dans sa condition (...) c'est une position radicalement antiessentialiste.²

Parler «en tant que femme féministe» c'est faire référence, non à un cadre dogmatique, mais plutôt à un ensemble de questions, en relation les unes avec les autres, qui opèrent à différents strates, registres et niveaux de soi-même³.

¹ R. Braidotti, *Sujetos nómades* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000), p. 30.

² *Ibid.*

³ Braidotti, *ibid.*, p. 199.

En tant que femmes

artistes, danseuses, écrivaines, performeuses, chorégraphes, organisatrices de festivals, occidentales, de race blanche, européennes, états-uniennes suisses, italiennes résidant en France, espagnoles résidant en Belgique et travaillant en France, habitant dans un beau quartier de Bruxelles, résidant dans la banlieue parisienne, vivant dans une maison isolée du Jura Suisse, vivant seules, vivant avec une fille de huit ans, vivant avec un fils adolescent, mères, sans enfant, célibataires, hétérosexuelles, lesbiennes, issues d'un milieu social privilégié, d'origine sociale défavorisée, ayant vécu son enfance sous le franquisme, ayant passé son enfance dans une banlieue de Roma, ayant vécu son enfance dans une ferme aux Etats Unis, issues d'une famille catholique, issues d'une famille protestante, ayant fait des études payées, ayant vécu dans un internat, ayant dû travailler pour payer ses études, ayant fait des études universitaires, n'ayant pas fait d'études universitaires, polyglottes, hispano parlantes, italo parlantes, anglophones, germanophones, franco parlantes, employées, chercheuses indépendantes, chercheuses rattachées à une université, enseignantes, intermittentes du spectacle, indépendantes, précaires, féministes, écologistes, filles de mères maltraitées, filles de couples heureux, filles de parents séparés, élevées par une mère seule, élevées par une mère et un père, ayant des sœurs, ayant un frère, ayant souffert de harcèlement, n'ayant pas souffert de harcèlement, victimes de violences machistes, n'ayant pas souffert de violences machistes, ayant dépassé la quarantaine, ayant dépassé la cinquantaine, etc.

Contradictions et difficultés

Depuis quelques mois, je tente de terminer cette thèse, de faire converger dans un texte les différents fragments (écrits, analyses, réflexions, notes de lectures, etc.) qui ne cessent de s'accumuler. Plusieurs tentatives me donnaient l'illusion d'arriver à un rassemblement cohérent.

J'avais choisi de structurer la recherche selon une division «classique⁴» en trois parties, inspirée des principales étapes traversées (dans un ordre chronologique pas aussi distinct), au cours de la recherche. Dans la première, il y avait la présentation et l'explication de la méthodologie choisie. Celle-ci était suivie d'une deuxième étape comprenant la description de moments précis des trois démarches (faits, événements, traces, témoignages, etc.) faisant l'objet de l'étude. L'écriture et la mise en page de ces deux premières parties de la thèse me semblaient presque abouties. J'avais l'impression (et la satisfaction) d'avoir pu les réaliser avec une très grande liberté (par le choix de la méthodologie et des formes d'écriture pratiquées).

La troisième et dernière partie, et étape de la recherche, devait être consacrée à l'analyse et examen des données accumulées dans le corpus. Le but était d'extraire une pensée, des réflexions, des concepts, des propositions et des critères d'analyse, pouvant aider à éclairer des aspects singuliers des propositions artistiques et pouvant être utiles, voire stimulantes, pour d'autres chercheurs.

C'est en écrivant cette troisième partie, que les difficultés ont surgi.

Je voulais traverser cette étape du processus de recherche en m'appuyant sur des théories et concepts cueillis dans différents textes de théoriciennes féministes (philosophes, écrivaines, essayistes, poètes, artistes).

Depuis le début de cette recherche, j'avais l'intention de relier les processus créatifs que j'allais découvrir et étudier, avec des théories féministes. En commençant, je ne savais

⁴ Une démarche méthodologique en trois parties (exposé du choix méthodologique, accumulation et description de données et analyse de ces données) est, par exemple, celle expliquée par Sylvie Fortin dans son article «Apports possibles de l'ethnographie pour la recherche en pratique artistique », In P.Gosselin, E. Le Coguiéc (éds.) *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique*, op.cit., p. 97-109.

pas quelles directions ces processus artistiques allaient prendre ni ce qu'ils allaient engendrer comme formes. Je ne savais pas non plus sur quelles voix ou théories féministes j'allais m'appuyer. De même, j'ignorais comment établir des liens entre ces démarches artistiques en devenir et la multiplicité de théories et concepts féministes (parfois très divergents) que je ne cessais de découvrir et d'approfondir.

Après quelques mois, j'avais réussi à dégager un ensemble de concepts. Ils me semblaient utiles pour comprendre le travail effectué par les artistes étudiées⁵ au cours de ces quatre années de recherche. Mais, pendant l'élaboration de l'analyse, je me suis heurtée à l'impossibilité de continuer à écrire et terminer cette dernière étape du travail. Je n'arrivais pas à conclure une recherche qui s'étalait et engageait déjà cinq années de ma vie.

Corpus ouvert, corpus fermé

Un premier obstacle était d'arriver à fermer le corpus et à le considérer comme achevé, condition nécessaire, selon la méthodologie académique, pour pouvoir porter sur lui un regard à distance et l'analyser. Cette exigence méthodologique était incompatible avec mon objet de recherche : étudier des processus créatifs en me rapprochant au plus près du présent. Même si je m'étais donné une date limite⁶ il m'était difficile d'ignorer les propositions, les projets que les trois chercheuses continuaient à élaborer, desquels je recevais les premiers germes, des traces, des témoignages, ou leur cristallisation dans un livre⁷.

Comment fermer un corpus qui est toujours vivant? Comment réconcilier mon choix initial, le défi de prendre comme objet d'étude une démarche en mouvement, avec l'exigence de devoir l'immobiliser pour mener à terme son étude? Comment résoudre ces contradictions? Quelles autres méthodologies étaient possibles, quelles autres façons de procéder ne voyais-je pas?

⁵ J'adopte la troisième personne pour me référer à ma démarche artistique devenue objet d'étude au même titre que celle de Barbara et Monica.

⁶ Accompagner les processus créatifs des trois artistes entre janvier 2009 et décembre 2012.

⁷ Pendant que j'écris ces pages, je viens de recevoir (le 5 mars 2013) le livre, enfin imprimé, de Barbara Manzetti, *Epouser. Stephen. King*. (Paris : Les Petits matins, 2013).

Sortir du corpus pour s'observer

Une autre difficulté était d'arriver à m'extraire du corpus pour pouvoir l'observer et m'observer. J'hésitais sans être capable de choisir la personne à utiliser : «je», «nous», «elle», «elles»? Comment parler de «moi» lorsqu'il s'agit de ma position en tant qu'artiste ainsi que de mon travail artistique? Quelle est ma position lorsque j'écris? Suis-je encore artiste? Suis-je une «autre» lorsque j'agis en tant que chercheuse?

Si pendant l'élaboration du corpus, j'avais été «prise» et souvent incluse dans celui-ci, il me semblait qu'il fallait maintenant m'en détacher, m'en extraire, prendre une position en dehors du corpus pour arriver à être «reprise»⁸. Comment quitter le corpus, comment m'exclure ou m'extraire de ma propre recherche?

Le processus d'objectivation, la mise à distance, l'écriture

Ce processus d'objectivation était accompagné d'une autre tentative (ratée) de mise à distance. Tout en essayant de sortir du corpus, d'extraire et sélectionner de celui-ci des données utiles pour l'analyse, je tentais de construire (sans succès et pendant quelques mois) une voix discursive se situant en dehors de l'objet, le surplombant : «sur». Je faisais l'effort de m'exprimer d'une façon plus neutre, plus détachée, plus sérieuse, plus académique, plus rigoureuse et dépouillée d'affects. J'écrivais en faisant abstraction d'un ensemble d'expériences, les négligeant, les excluant, les jugeant non pertinentes.

J'élaborais (péniblement) une écriture qui se construisait sous la forme d'un discours linéaire, respectueux d'un ordre et d'un déroulement tracés à l'avance (annoncés et expliqués). Ce discours devait s'appuyer sur une base théorique, sur des arguments cohérents et des concepts solides. Ces exigences étaient nécessaires pour donner légitimité et poids à mes intuitions, observations (d'artiste?).

C'était comme si, après avoir risqué une écriture plus libre⁹ dans les deux premières parties déjà écrites de la thèse, je devais maintenant, en arrivant à la fin (troisième

⁸ Je me réfère aux deux étapes du processus méthodologique pratiqué et expliqué par Jeanne Favret-Saada dans le chapitre II de son livre, «Entre 'prise' et 'reprise'», in *Les mots, la mort, les sorts*, op.cit., p. 31-50.

⁹ Soutenue et justifiée par la mise en pratique et la théorisation de formes alternatives d'écriture pour la danse, proposées par des chercheuses en danse : celle d'une écriture incarnée (*body writing*, *bodily writing*) revendiquée par Susan Leigh Foster dans son *Manifesto for Dead and Moving Bodies* faisant partie de «An Introduction to Moving Bodies», in *Choreographing History*, op.cit., p. 3-24 ; ou celle d'une écriture performative «qui va vers la disparition» dont parle Peggy Phelan dans son livre «The ontology

partie), prouver, démontrer que j'étais capable de «faire de la théorie», de bien manipuler des concepts, d'argumenter ; que je connaissais bien, et que j'avais bien assimilé (intérieurisé?) les normes académiques.

Pour construire ce discours (plus rigoureux et «scientifique»), la créativité et les affects (nécessaires et sollicités sans cesse dans la démarche artistique) devaient être mis de côté. Pourtant, personne ne m'avait fait cette demande, ni la directrice de thèse ni le codirecteur. C'était une exigence que je m'étais auto-imposée et qui répondait à une pression difficile à situer.

Ainsi, dans une partie de la thèse je m'octroyais le droit, je m'autorisais à agir en tant qu'artiste et, dans une autre, je m'obligeais à montrer que j'étais bel et bien une universitaire, que je savais théoriser et écrire comme il faut, mais sans trop savoir comment me situer : en tant que quoi? Au comble de la contradiction, j'allais réussir cette opération difficile et périlleuse grâce à, en m'appuyant sur, et avec l'aide précieuse, des théories et concepts féministes!

Des concepts issus des théories féministes

Suite à la lecture de nombreux écrits de théoriciennes féministes, j'avais retenu et sélectionné quelques concepts utiles¹⁰. Je comptais les relier aux démarches artistiques étudiées afin de mettre en évidence des singularités propres à ces propositions. Cependant, tout en le faisant, tant bien que mal, il y avait un blocage qui persistait, une fluidité constamment interrompue, une grande difficulté à poursuivre l'écriture. Ces concepts et théories, la manière dont je les présentais, la façon dont je les mettais en lien avec les pratiques artistiques, semblaient devenir au lieu d'outils, des barrages.

Je suis restée bloquée sans pouvoir avancer dans l'écriture pendant quelques longs mois, tout en lisant encore, relisant et découvrant d'autres lectures stimulantes et textes féministes.

of performance : representation without reproduction », in *Unmarked. The politics of performance*, *op.cit.*, p.146-166. Voir aussi la proposition de Sylvie Fortin d'une «parole créative et intimiste » qu'elle explique et met en pratique dans «Les pratiques créatives pour écrire la danse», in S. Fortin (éd.), *Danse et santé : du corps intime au corps social* (Québec : Presses de l'Université de Québec, 2008), p. 225-247.

¹⁰ Je les nommerai et expliquerai plus loin, en les intégrant cette fois-ci, et non plus en les isolant, au corps vivant du texte.

Quelle place pour l'expérience de la chercheure?

En lisant, très tardivement, et en faisant la découverte, émue et bouleversée, des articles et poèmes d'Adrienne Rich¹¹, je me suis rendu compte que j'étais en train de mettre de côté quelque chose de fondamental : ma propre expérience, celle que je vivais en tant que chercheure.

La lecture de ces nombreux textes féministes ne me transmettait pas seulement des idées et des concepts, elle provoquait en moi des émotions, elle générait des actions et des affects. J'étais «prise» et «affectée» en lisant ces écrits, je devenais émue, enthousiaste, enragée. Ces livres et articles, ces idées et concepts me transformaient, me bouleversaient, me touchaient profondément. Ils m'affectaient en agissant tant sur mon travail de recherche (artistique, universitaire), que sur mes relations (personnelles, professionnelles), ma vie quotidienne et intime.

Pourquoi n'avais-je pas tenu compte de cette expérience? Pour quoi ne l'avais-je pas considérée comme étant pertinente pour la recherche? Pourquoi avais-je fait «abstraction» de mes affects? Pourquoi, malgré les lectures féministes sur lesquelles je m'appuyais, reproduisais-je le modèle¹² que ces mêmes théories critiquaient et tentaient de déconstruire? Pourquoi m'inspirais-je de concepts et théories féministes pour expliquer les démarches artistiques, tout en laissant de côté leur application concrète dans ma recherche, leur mise en pratique dans la méthodologie et écriture de la thèse?

Par quelles stratégies est-il possible d'échapper, de résister au discours dominant? Par quels moyens arriver à se débarrasser du phallogocentrisme et de ses dualismes excluants (comme celui séparant pratique artistique et théorie, les rôles d'artiste et de chercheure)? Qu'est-ce que m'a empêchée de donner de la valeur à ma propre expérience?

¹¹ Découverte grâce aux nombreuses références que Rosi Braidotti donnait de ses articles dans *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, op.cit. Le seul livre d'Adrienne Rich traduit en français est un recueil d'articles : *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais* (Genève : Mamamélis/Nouvelles Questions Féministes, 2010). En espagnol, la plupart de ses livres ont été traduits, mais je n'ai lu qu'une autre sélection d'articles : *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. (Madrid : horas y Horas, 2005). Plusieurs de ses poèmes sont accessibles en ligne, dans sa langue originale et dans d'autres traductions (française, espagnole).

¹² Celui que les féministes nomment phallogocentrique, que j'expliquerai plus loin.

Philosophes féministes et institution philosophique

Parmi les textes consultés, j'ai eu le plaisir de lire des essais et articles des philosophes féministes Judith Butler, Rosi Braidotti, Luce Irigaray. Ces théoriciennes ont une formation de philosophes, traitent de préoccupations et sujets philosophiques et se servent (d'une façon non orthodoxe) d'outils méthodologiques propres à la philosophie. Cependant, elles se démarquent fortement de l'institution philosophique, proposent d'autres approches, revendiquent d'autres utilisations (ou plus élargies) et un autre style de «philosophie».

Judith Butler : «l'Autre' de la philosophie»

Butler commence son article «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?¹³», en adressant au lecteur cet avertissement:

J'espère qu'on me le pardonnera. Je n'ai pas vraiment d'argumentation à vous offrir, cet article n'est pas vraiment rigoureux, et il m'est difficile de dire s'il est conforme aux normes qui règnent actuellement dans l'institution philosophique¹⁴.

En suite, elle distingue trois perspectives différentes à adopter pour écrire un article : «de philosophie», «en philosophie» ou «sur la philosophie¹⁵». C'est ce dernier point de vue qu'elle choisit d'adopter. La distance qu'elle pose d'emblée avec l'institution philosophique va être affirmée tout au long de son article :

Je ne vis, n'écris, ni ne travaille dans l'institution philosophique¹⁶.

J'ai toujours écrit à une certaine distance de l'institution philosophique¹⁷.

(...) cette distance avec la vie institutionnelle de la philosophie est devenue pour moi, comme pour beaucoup d'autres universitaires qui travaillent dans les sciences humaines sur des sujets philosophiques, une vocation¹⁸.

¹³ J. Butler, «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?», in *Défaire le genre*, op.cit., p. 263-281.

¹⁴ Butler, *ibid.*, p. 263.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Butler, *ibid.*, p. 265.

La philosophe américaine va dissocier le terme «philosophie» en deux acceptions : la philosophie institutionnelle et une «philosophie» autre (l'«autre» de la philosophie).

La philosophie institutionnelle est confrontée à cette chose appelée «philosophie» qui ne suit pas les protocoles de la discipline, qui ne peut être mesurée à l'aune des normes «apparemment transparentes» de la rigueur logique et de la clarté¹⁹.

Cette «philosophie autre» (celle que Butler pratique) «prolifère», «prend des formes diverses» et est pratiquée «hors les murs», «hors des limites», «hors des frontières tracées» par la philosophie institutionnelle. Butler la voit comme étant dans «un commencement perpétuel²⁰».

Un peu plus loin, la penseuse féministe explique qu'«après avoir publié sur la théorie du genre», elle a reçu de nombreuses invitations «pour parler d'une chose appelée 'théorie'»²¹. Elle raconte, non sans humour, comment, «stupéfaite», elle réalise qu'un nouveau rôle lui vient de lui être attribué, celui de «théoricienne».

J'étais ainsi devenue ce qu'on appelle une «théoricienne», et bien que très heureuse d'accepter ces charmantes invitations, j'étais tout de même stupéfaite, et je m'efforçais de comprendre à quel type de démarche cette pratique nommée «théorie» était censé correspondre²².

Par la suite, elle décrit sa réaction lorsqu'elle voit son travail rangé «sur les étagères des bibliothèques» sous la rubrique «théorie» (et non sous celle «philosophie»). Ce classement de son travail et de sa pratique semblent provoquer en elle un état de confusion :

J'ai découvert pourtant ne pas être seule à être confuse sur ce point. J'ai trouvé avec surprise, dans les catalogues de divers éditeurs, des noms d'auteurs qui ne sont pas enseignés dans les départements de philosophie. Ce qui n'inclut pas seulement un grand nombre de philosophes et d'essayistes continentaux, mais des théoriciens de la littérature, des universitaires spécialistes de l'art, des médias, des études féministes ou des *ethnic studies*²³.

¹⁹ Butler, «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?», *op.cit.*, p. 272.

²⁰ Butler attribue cette façon de concevoir la philosophie à «l'esprit d'Edmund Russel» ; Butler, *ibid.*, p. 264-265.

²¹ Butler, *ibid.*, p. 242.

²² *Ibid.*

²³ Butler, *ibid.*, p. 274.

Parmi les philosophes classés ou déplacés dans d'autres «rubriques» ou étudiés dans d'autres départements que la philosophie, Butler trouve Walter Benjamin, dont elle écrit : «la difficulté de sa langue et ses préoccupations esthétiques entraînent souvent le retrait de ses œuvres des programmes de philosophie²⁴». Elle n'attribue pas la cause de ce «retrait» au fait que l'œuvre de Benjamin traite ou non de questions philosophiques. Le motif de l'exclusion qu'elle soulève provient plutôt du choix fait par le philosophe allemand de donner une forme complexe à son œuvre, hors des normes dictées par la discipline :

Ce sont bien là des préoccupations philosophiques, mais elles sont étudiées avec divers types d'analyses, de méthodes de lectures et d'écritures, irréductibles à une forme argumentative, et qui suivent rarement un style linéaire d'exposition. Certains diraient que l'œuvre de Benjamin peut devenir philosophique si l'on écrit un livre qui transpose son écriture en un exposé linéaire de ses arguments. Il y a ceux qui affirment que le défi posé par Benjamin à l'argumentation linéaire est en lui-même chargé de sens philosophique et remet en questions le pouvoir et l'apparence de la raison, le mouvement vers l'avant de la temporalité²⁵.

Les théoriciennes féministes sur lesquelles je m'appuie²⁶ pratiquent cet «autre» de la philosophie. Butler met bien en évidence le fait que cette pratique ne se limite pas à poser des questions propres au féminisme, à créer ou à élaborer uniquement des concepts et des théories. Elle comporte également une pratique, la création d'une méthodologie spécifique, ainsi qu'une écriture en accord avec ces théories et concepts. Ces philosophes résistent à la pression des institutions, des discours hégémoniques, autoritaires et excluants. Avec leur pensée stimulante, elles proposent aussi des formes d'écriture «autres», «mineures».

²⁴ Butler, «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?», *op.cit.*, p. 275.

²⁵ Butler, *ibid.*, p. 276.

²⁶ Judith Butler, Rosi Braidotti, Luce Irigaray et Adrienne Rich.

«Peut-il prendre la parole?»

C'est inquiétant qu'une intellectuelle de la taille de Judith Butler pose cette question : «peut-il prendre la parole?», qu'elle utilise le discours linéaire et la forme argumentative (qu'elle signale comme étant des formes normatives) pour écrire et soutenir son propos. Et pourquoi l'«autre» de la philosophie n'aurait-il pas le droit de prendre la parole? Qui ou quoi l'en empêcherait? Pourquoi cet «autre» devrait-il demander l'autorisation au lieu de prendre la parole tout simplement?

Butler prend la parole en écrivant et en se positionnant en tant qu' «autre». Pourquoi alors pose-t-elle cette question? A qui est-elle adressée? Pourquoi ai-je besoin de m'appuyer sur ce texte de Butler, sur ces voix «autres» pour pouvoir continuer?

«L'«Autre» de la danse peut-il prendre la parole?»

C'est un titre qui aurait pu être approprié pour cette recherche. « l'«Autre» de la danse » serait les démarches artistiques des trois artistes étudiées²⁷. Pourraient également être considérées comme «autre» ma démarche de chercheuse et la forme choisie pour la thèse. La question «peut-il prendre la parole?» porterait alors sur l'acte en train de s'accomplir «performativement» (la thèse, son écriture, la recherche), action qui en se réalisant met en évidence la nécessité de faire entendre la parole de cet «autre» de la danse.

Les démarches que j'étudie me semblent en effet être «autres» par rapport à l'institution de la danse, ainsi que «mineures» (au sens de Deleuze). J'entends par institution de la danse (en tant que forme artistique occidentale contemporaine et culte) celle régie par des normes (ni transparentes ni explicites) lui servant à réguler son financement (les aides accordées ou non), sa circulation dans des lieux de la culture (théâtres et lieux prestigieux), et sa visibilité (présence dans la presse, dans les textes de chercheurs, etc.).

²⁷ Je continue à utiliser la 3^{ème} personne lorsque je fais référence à mon rôle d'artiste et à mon travail artistique devenu objet de recherche.

Ces démarches ont été déplacées (volontairement) «hors» de cette institution et elles sont aussi présentées (rangées) sous une rubrique autre que la danse : «performance», «écriture», «conférence».

Mais ma recherche, la thèse, sa forme, son écriture et méthodologie, n'est pas «autre», elle n'est pas l'«autre» de la (recherche en) danse. Heureusement, les études en danse (de même que les women studies, gender studies ou les études postcoloniales) sont un champ encore «en construction», un espace nomade aux frontières fluides, un territoire non délimité (ni territorialisé), ouvert aux échanges entre disciplines, incluant une multiplicité de méthodes. Tant que ce champ d'études ne se constitue pas en discipline avec des limites marquées et protégées par des frontières bien tracées, il n'y aura pas d'«autre» à ranger «sous une autre rubrique».

Cette recherche est, et peut être, non seulement «sur la danse», mais aussi «en danse»²⁸. Elle traite d'un sujet et de préoccupations qui concernent la danse et elle le fait de l'intérieur, du dedans («en») : en me situant à l'intérieur d'un champ d'études, en me positionnant comme étant impliquée, concernée (affectée) par ces préoccupations. Cependant, je dois encore résoudre comment me déplacer entre ces différentes positions («sur» et «en») et pratiquer le dédoublement, la multiplication, la complexité.

La stratégie de la question

La question que Judith Butler pose n'est pas une demande qu'elle adresserait à une instance ou institution. Non, elle n'a pas besoin d'une autorisation, elle a déjà trouvé une place d'où pouvoir parler pour qu'on l'écoute. C'est d'ailleurs cette place qu'elle utilise pour se solidariser avec, soutenir, encourager, tous ces «autres» de la philosophie qui n'ont encore trouvé ni une occasion, ni un espace d'où pouvoir parler. Butler pose la question en donnant des arguments, en se servant d'une forme de discours acceptable pour l'institution philosophique. Il s'agit probablement d'une

²⁸ Philippe Guisgand distingue (comme le fait Butler dans son article) différentes positions selon la préposition choisie : ainsi il y a des «travaux sur la danse» et la «recherche en danse». Lui-même se positionnant très ouvertement en tant que «chercheur en danse». Ph. Guisgand, «Etre chercheur en danse», in *Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives. Synthèse des travaux de recherche 2005-2012*. Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Nice (non publié), Vol 1, p. 6-9.

stratégie pour que l'institution (et ceux qui sont sous son emprise) puisse l'entendre, et surtout pour donner des arguments-outils à ces «autres» qui ne peuvent pas prendre la parole. Butler propose dans son article une forme qui mêle l'argumentation et le récit de sa propre expérience. Elle réussit à circuler, à se déplacer, entre une forme normative et une expression plus libre et personnelle.

L'expérience

Je voulais inclure dans le corps de l'écriture l'impact qu'a eu sur moi la lecture de textes de femmes féministes (écrivains, poètes, essayistes) comme ceux d'Adrienne Rich. L'article que je viens de citer de Judith Butler, je l'avais lu il y a longtemps (deux, trois ans). Je me suis rappelée de cet article, et je l'ai convoqué ici, non seulement pour le sujet qu'il aborde et traite, mais aussi parce qu'il est un bon exemple d'une manière possible de circuler, de se déplacer entre différentes formes de discours (l'argumentation, le récit de sa propre expérience) tout en pratiquant une autre façon d'écrire (sur) la philosophie.

J'ai convoqué la voix de Butler, son article, non seulement pour l'utiliser comme appui, mais aussi pour mettre en évidence cet aspect de sa pratique que j'allais négliger, sa manière claire et assumée de se positionner par rapport à la philosophie et de situer son article : «sur», et pas «de», ni «en».

«Sur», «en»

Les questions posées à la danse, en tant que femme chercheuse-artiste et féministe, ont influencé ma pratique de la danse. Elles ont déclenché une démarche artistique singulière ainsi qu'une façon particulière de faire la recherche et d'écrire la thèse. La difficulté maintenant est de ne pas remplacer cette pratique de la danse par une autre, celle de la 'théorie'. Ne sachant pas trop bien, comme Butler l'écrivait, «à quel type de démarche cette pratique nommée 'théorie' ²⁹» est censée correspondre.

²⁹ Butler, «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?», *op.cit.*, p. 242.

Lire Adrienne Rich, «retour sur terre».

La lecture des textes d'Adrienne Rich m'a secouée et m'a permis de retrouver l'enthousiasme et la fluidité dans l'écriture que j'avais perdus. Rich était poète et théoricienne, deux pratiques qui émergent indistinctes dans ses textes. Je n'avais pas trouvé une telle qualité littéraire³⁰ dans les écrits des autres théoriciennes, sans pour autant enlever de la valeur à leurs idées, théories et concepts stimulants, concernant l'écriture même. L'écriture de Rich était probablement l'exemple nécessaire (celui d'une pratique de la poésie³¹ à l'intérieur d'un cadre théorique) dont j'avais besoin pour pouvoir franchir les obstacles rencontrés au cours de l'écriture de cette partie de la thèse.

En lisant son article «Notes pour une politique de la situation³²» j'étais frappée par sa critique expressive des «dogmes antimatérialistes, anti-sensualistes, anti-empiriques». Critique qu'elle initie avec cette injonction :

Commençons par ce qui est matériel. Reprenons la longue lutte contre l'abstraction hautaine et ses privilèges³³.

Rich fait une attaque ardente de l'abstraction «hautaine», la considérant «séparée des activités des vivants³⁴», «flottante³⁵» et contre laquelle les femmes ont toujours lutté «même lorsqu'elles étaient intimidées par les idées abstraites³⁶».

Elle affirme, sous une forme métaphorique, ce que peut être la théorie et ajoute ensuite une nouvelle injonction :

³⁰ Je dois nuancer mon affirmation car je trouve également d'une grande qualité littéraire l'écriture de Peggy Phelan.

³¹ En faisant de la théorie, Rich continue à être une poète, à traiter le langage non seulement comme un outil pour communiquer des idées, mais comme un moyen de transmettre et stimuler des émotions, comme une matière concrète à laquelle donner vie et forme, comme un objet esthétique. Rich explore simultanément plusieurs fonctions du langage (me référant à la théorie de Jakobson) incluant celles qui sont souvent les plus négligées dans les textes théoriques : la «fonction expressive», la «fonction poétique», voir la «fonction phatique». Sur la théorie des «fonctions du langage» voir : R. Jakobson, «Linguistique et poétique», in *Essais de linguistique générale* (Paris : Éditions de Minuit, 1963).

³² Titre original : «Notes towards the politics of Location», in A. Rich, *Blood, Bread and Poetry* (New York/Londres: Norton, 1986), inclus dans A. Rich, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, *op.cit.*, p. 103-124.

³³ Rich, *ibid.*, p.106.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ A. Rich, «Notes pour une politique de la situation», *op.cit.* , p. 107.

³⁶ *Ibid.*

La théorie – cette perception des structures, qui montre la forêt aussi bien que les arbres – la théorie peut être une rosée qui monte de la terre et s'accroît de la pluie et des nuages et revient toujours à la terre. Mais si ça n'a pas gardé l'odeur de la terre, ce n'est pas bon pour la terre³⁷.

(...) il faut retourner à la terre – non en tant que paradigme pour «les femmes», mais comme lieu où nous sommes situés.³⁸

Il s'en suit un constat, autocritique et lucide, de la puissance et persistance de cette «abstraction flottante» :

Même dans notre lutte contre l'abstraction flottante, nous avons pratiqué l'abstraction. Aussi bien les marxistes que les féministes radicales. Pourquoi ne pas l'admettre, le dire, de façon que nous nous mettions au travail et aux tâches qui nous attendent, retour sur terre³⁹.

La poète-essayiste propose, comme moyen d'échapper à cette puissance de l'abstraction, la plongée «dans l'expérience vécue, dans la particularité⁴⁰».

Dire «le corps» m'élève loin de ce qui m'a donné une première perspective. Dire «mon corps» calme la tentation de faire des phrases pompeuses⁴¹.

Cette lecture a eu un grand impact sur moi. Ce n'étaient pas seulement les idées exposées ou la façon expressive de les formuler qui me stimulaient, mais également la composition de son article, sa structure. Comme le titre l'indique, il est composé de notes. Il se présente comme un discours fragmenté, ouvert, inachevé⁴², fait d'ajouts de textes écrits à différents moments, sans continuité temporelle. Il contient des fragments d'autres voix (comme celles de Lilian Smith, d'une jeune astronaute, de Christa Wolf ou de Sheila Rowbotham) ainsi que d'autres textes (comme le Manifeste de Combahee River Collective ou des extraits du roman d'Etel Adnan, *Sitt Marie Rose*).

Dans son essai, Adrienne Rich propose et met en pratique une méthodologie qui s'appuie sur l'expérience et l'observation de soi-même, sur une «politique de la

³⁷ Rich, «Notes pour une politique de la situation», *op.cit.*, p. 106.

³⁸ Rich, *ibid.*, p. 107.

³⁹ Rich, *ibid.*, p. 111-112.

⁴⁰ Rich, *ibid.*, p. 108.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² L'article se termine par ces mots : «J'arrive au bout de mes notes, mais ce n'est pas une fin» ; Rich, *ibid.*, p. 124.

situation». Dans sa pratique de la théorie, elle tient compte du mouvement, le respecte et l'entretient. Il s'agit d'un mouvement «pour le changement», «changeant» et «qui se change par lui-même»⁴³. Cette méthodologie était celle dont j'avais besoin pour pouvoir poursuivre, pour sortir de l'impasse, de l'immobilité.

Accumuler les expériences concrètes, les disposer côte à côte, les comparer, commencer à discerner des structures.⁴⁴

Un mouvement vers le changement, cela se vit dans les sentiments, les actes et les mots. Tout ce qui circonscrit et mutile nos sentiments fait qu'agir nous est plus difficile, et que nos actes restent réactifs et répétitifs : pensée abstraite, loyautés tribales étroites, les bonnes consciences de toutes sortes, l'arrogance de nous croire au centre⁴⁵.

(...) Et pourtant comment, sinon en nous observant nous-mêmes, pourrions-nous découvrir ce qui pousse les autres gens à changer? Nos vieilles peurs et nos refus – qu'est-ce qui nous aide à nous en débarrasser? Qu'est ce qui nous fait décider que nous devons nous rééduquer nous-mêmes, même ceux et celles d'entre nous qui ont reçu une «bonne» éducation? Une vie politisée devrait aiguïser aussi bien les sens que la mémoire⁴⁶.

Rosi Braidotti : «La philosophie là où on ne l'attend pas»⁴⁷

Lors de la première rencontre de travail⁴⁸ avec la directrice de thèse, Marina Nordera, et suite à notre conversation, elle m'avait conseillé un livre, *Nomadic Subjects*⁴⁹ de Rosi Braidotti. J'avais commencé à le lire en anglais, mais sans le finir, je l'ai laissé de côté. Ce n'est que récemment, quatre ans⁵⁰ plus tard, que je l'ai lu et relu dans une traduction espagnole⁵¹.

La lecture de ce livre a été fondamentale pour la suite de ma recherche. Braidotti, dans une langue expressive mêle la création de concepts à l'analyse de théories féministes et au récit de sa propre expérience personnelle. A partir du terme «nomadisme», elle développe une série de concepts : «le nomade», «l'état nomade», «les sujets nomades»,

⁴³ A. Rich, «Notes pour une politique de la situation», *op.cit.*, p. 118.

⁴⁴ Rich, *ibid.*, p. 110.

⁴⁵ Rich, *ibid.*, p. 116.

⁴⁶ Rich, *ibid.*, p. 117.

⁴⁷ Titre d'un livre de Rosi Braidotti, *La philosophie....là où on ne l'attend pas* (Paris : Larousse, 2009).

⁴⁸ C'était à Valladolid en novembre 2008.

⁴⁹ *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, *op.cit.*

⁵⁰ Pendant ce temps j'ai pu lire d'autres ouvrages de Rosi Braidotti, comme celui traduit en français, *La philosophie....là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, ainsi qu'un recueil d'articles et conférences traduits en espagnol, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (Barcelona: Gedisa, 2004).

⁵¹ R. Braidotti, *Sujetos nómades*, *op.cit.*

«déplacements nomades», «le devenir nomade», etc. Son intention est d'élaborer, selon ses propres mots, un «style de pensée» apte à traduire «une option théorique» et une «condition existentielle⁵²».

La philosophe féministe présente la notion clef de son livre, «les sujets nomades », comme ayant différentes facettes, comme étant une «figure théorique convenant à la subjectivité contemporaine⁵³».

Le terme *figure* fait référence à un style de pensée qui évoque ou exprime des issues alternatives à la vision phallogocentrique du sujet. Une figure est une version politiquement sustentée d'une subjectivité alternative⁵⁴.

Le nomade est ma propre figure d'une interprétation située, postmoderne, culturellement différenciée du sujet en général et du sujet féministe en particulier⁵⁵.

De la «vision phallogocentrique du sujet» à «une nouvelle représentation du sujet»

Braidotti situe sa pensée dans le paradigme post structuraliste, celui de la «crise du sujet». La critique et déconstruction du sujet (métaphysique) entraîne celle du système phallogocentrique et avec lui «le style occidental de pensée théorique» basé en «oppositions dualistes qui conjuguent le discours monologique⁵⁶».

Les philosophes féministes⁵⁷ ont poursuivi et revivifié cette critique, voyant dans la crise du sujet une occasion de sortir du phallogocentrisme. Les nouvelles théoriciennes féministes vont accompagner de projets leur critique de la «vision phallogocentrique du sujet» proposant d'autres visions (figures) possibles de la subjectivité⁵⁸ qui partent d'«une vision du sujet comme processus⁵⁹».

⁵² Braidotti, *ibid.*, p.26.

⁵³ *Ibid.* Je traduis de l'espagnol un texte qui était déjà lui-même une traduction de l'anglais.

⁵⁴ R. Braidotti, *Sujetos nómades*, op. cit., p. 26.

⁵⁵ Braidotti, *ibid.*, p.30.

⁵⁶ Braidotti, *ibid.*, p.116.

⁵⁷ Ma traduction : «Les activistes et théoriciennes féministes transformèrent une situation de crise en une possibilité de créer des nouvelles valeurs, de nouveaux paradigmes critiques» ; R. Braidotti, *Sujetos nómades*, op.cit., p. 93.

⁵⁸ Braidotti, *ibid.*, p.30.

⁵⁹ Braidotti, *ibid.*, p.114.

Philosophie «sédentaire» et philosophie «nomade»

Braidotti, comme Butler⁶⁰, distingue deux pratiques différentes de la philosophie. L'une serait institutionnelle et normative (la philosophie «de style réactif / sédentaire»), et l'autre, la philosophie nomade. La première «postule ses valeurs au moyen de l'exclusion de beaucoup d'autres : non hommes, non blancs, non instruits, etc.⁶¹», elle utilise «le mode linéaire de la pensée intellectuelle, le style téléologiquement ordonné d'argumentation que la plupart d'entre nous a appris à respecter et à entretenir⁶²». L'autre pratique (théorique et philosophique), la nomade, se déplace «là où on ne l'attend pas», elle cherche «comment réfléchir sur les changements et les conditions changeantes et comment rendre compte de ceux-ci⁶³».

Deleuze partage avec le féminisme l'inquiétude pour l'urgence, la nécessité de redéfinir, de représenter et réinventer autrement la pratique théorique - et avec elle la philosophie - de style réactif / sédentaire.⁶⁴

Deleuze redéfinit la philosophie comme l'activité non réactive de concevoir le présent, le moment actuel, à fin de pouvoir expliquer le changement et les conditions qui changent⁶⁵.

La philosophie «sédentaire» part d'une vision «classique» du sujet (défini en termes de «même⁶⁶»); l'autre, la «nomade», propose une vision «nomade et non unitaire du sujet», un sujet «incarné», divisé, complexe, voir «post-identitaire»⁶⁷.

Parfois, je crois que même ma localisation dans le champ des *women studies* est le reflet de mon inclination pour le nomadisme, je me réfère à mon désir d'éliminer tout attachement aux discours établis. Je tends à considérer les *women studies*

⁶⁰ Je me réfère à l'article de J. Butler «L' 'Autre' de la philosophie peut-il prendre la parole?», *op.cit.*

⁶¹ R. Braidotti, *Sujetos nómades*, *op. cit.*, p.73.

⁶² Braidotti, *ibid.*, p.68.

⁶³ C'est celle pratiquée, selon Braidotti, par Deleuze (et par elle-même); Braidotti, *ibid.*, p.116

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Braidotti, *ibid.*, p.132.

⁶⁶ Ce «même» renvoie à «une idée normative d'un Etre qui continue à être un et lui-même dans toutes ses qualifications et attributs différents» ; Braidotti, *ibid.*, p.117.

⁶⁷ «La caractéristique essentielle du sujet nomade est qu'il est post-identitaire : nomade est un verbe, un processus à travers lequel nous dressons la carte des transformations multiples et des multiples modes d'appartenance, chacun dépendant de l'endroit où nous nous trouvons et de la façon dont nous grandissons» ; S. Salieri avec *Rigenerazioni* «Sur le nomadisme : entretien avec R. Braidotti», in <http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>, (consulté le 22 novembre 2012).

comme une nouvelle frontière et à me sentir inconfortable à l'intérieur des discours hégémoniques. Auraient tous les nomades une vocation pour être une minorité?⁶⁸

Braidotti⁶⁹, dans sa façon de pratiquer la théorie, propose et met à disposition des outils permettant de penser le mouvement, le devenir, le présent et les changements. J'ai trouvé dans ces outils, dans sa conception d'un sujet en devenir et non unitaire, de fortes résonances et liens avec les démarches que j'étais en train d'étudier. Ils ont été très stimulants et vivifiants pour la poursuite de ma recherche.

⁶⁸ R. Braidotti, *Sujetos nómades*, op.cit., p. 52.

⁶⁹ De même qu'Adrienne Rich.

Quelle pratique suis-je en train de pratiquer?

Peut-être que me référer à, utiliser, traiter, m'inspirer de théories et concepts empruntés à des théoriciennes féministes, est une façon de pratiquer la «théorie». Si c'est le cas, il s'agirait alors d'une pratique théorique «autre», «nomade». Je vais continuer à écrire, à me déplacer accompagnée de ces voix de femmes stimulantes, de leurs écrits, de leurs théories et discours revitalisants.

Un «féminisme d'action»

J'ai choisi de partir de la position *en tant que femme* comme perspective à partir de laquelle analyser les démarches artistiques que j'accompagne. Cette approche me permet de rendre visibles les «lignes de fuite», les ouvertures pratiquées, les particularités qui caractérisent ces propositions artistiques, qui les relient entre elles et avec d'autres pratiques artistiques, théoriques, éthiques, existentielles et politiques.

L'appui sur cette position rend possible une lecture qui tient compte autant des intentions qui animent ces démarches, que des formes qu'elles engendrent. Cette double considération facilite l'étude de ces processus, les saisissant dans leurs mouvements et déplacements, permettant d'y intégrer désirs, questionnements, trouvailles et formes engendrées.

Les trois artistes⁷⁰ ne revendiquent pas explicitement, la position *en tant que femmes* dans leurs démarches artistiques. Leurs pratiques manifestent «un féminisme d'action⁷¹», un agir qui n'est pas forcément lié à une théorie.

C'est en tant que chercheuse que je sollicite et fais appel à des concepts et théories issus de multiples voix de femmes féministes. Ces outils m'aident à mieux comprendre et appréhender les singularités des propositions que j'étudie, ainsi que les liens qu'elles entretiennent avec d'autres pratiques.

Ni Barbara, ni Monica ni moi-même⁷², n'avons tenu compte de ces concepts et théories lors de la mise en mouvement de nos projets artistiques respectifs. C'est dans un autre temps, dans une autre circonstance et en adoptant un autre rôle que je me suis penchée sur ces théories et que je les ai sollicitées. J'avais besoin d'elles pour rendre compte des

⁷⁰ Après avoir hésité, j'ai opté pour l'emploi de la 3^{ème} personne pour me référer à mon rôle d'artiste en tant qu'objet de recherche.

⁷¹ Adrienne Rich utilise ce terme dans son article «La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne», in *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais, opus.cit.* p. 90-91. Elle considère comme féminisme d'action «le combat des femmes contre l'impuissance, la révolte radicale des femmes, pas simplement dans ce que les hommes appellent 'des situations révolutionnaires concrètes', mais dans toutes les situations que les idéologies masculines n'ont pas perçues comme révolutionnaires», «des conduites qui ont été jusqu'ici invisibles et mal dénommées, dans l'histoire collective et dans les histoires individuelles ; des conduites qui constituent souvent, étant donné les limites imposées par les contre-pressions exercées dans chaque circonstance particulière, une révolte radicale» ; *ibid.*

⁷² L'hésitation semble ne pas pouvoir se résoudre si facilement, le «je» et le «nous» reviennent.

spécificités des démarches artistiques objet de mon étude, pour mettre en évidence leur richesse ainsi que leur complexité.

La position *en tant que chercheure* entraîne un déplacement du regard, une vue «sur»⁷³ ces propositions. Avec le regard de chercheure⁷⁴, je peux voir les liens entre ces pratiques⁷⁵ et les concepts-outils féministes retenus au cours de mes lectures. Liens qui agissent comme des ouvertures vers d'autres lectures possibles, qui orientent l'observation vers des focalisations fertiles.

Des dangers à traverser

En agissant en tant que chercheure, je dois traverser plusieurs dangers. Le fait de mettre en relation, à posteriori, des démarches artistiques avec des théories et concepts, peut devenir et se transformer en une action autoritaire. La chercheure-théoricienne s'octroyant le droit de rendre claire ce que lui semble confus, car possédant la richesse de la complexité ; se permettant d'établir des catégories rassurantes, des caractérisations qui facilitent le classement des artistes et de leur travail sous une rubrique quelconque (non revendiquée par les artistes elles-mêmes).

En tant que réceptrice / spectatrice de ces formes artistiques, présentées en public, j'ai évidemment le droit de porter un regard, de faire ma propre lecture, sans pour autant réduire ni immobiliser d'autres interprétations possibles. Ce n'est pas là que réside le danger, bien qu'il soit évident que le regard d'un(e) spécialiste, celui d'un(e) critique ou d'un(e) chercheur(e), peut fortement influencer la réception et la lecture d'une proposition artistique⁷⁶.

C'est une question de délicatesse, de respect. Proposer une analyse en partant de la position *en tant que femme* (en intersection avec beaucoup d'autres), implique un

⁷³ Sans abandonner complètement le «en». Je ne trouve pas la préposition appropriée qui exprimerait la position intermédiaire entre «sur» et «en». C'est une vue mobile, en déplacement, me permettant de passer du rapprochement à l'éloignement, de circuler entre le dedans et le dehors.

⁷⁴ Qui lit, qui écrit, qui passe beaucoup de temps à faire des liens entre ses intuitions, affects et ses lectures ; qui se maintient assise longtemps ; qui laisse résonner en elle ces concepts pour établir des relations avec les démarches artistiques ; qui partage ses observations avec des collègues et amis ; qui reste imprégnée par toutes ces questions ouvertes. Ouvertes dans un vide accueillant.

⁷⁵ Nos pratiques.

⁷⁶ C'est ce qu'Isabelle Ginot et Christine Roquet, se référant à la réception de la pièce de Trisha Brown «Accumulations», appellent «une accumulation de textes», «une communauté des textes», qui forment une «enveloppe discursive qui entoure» et couvre la pièce «Accumulations». I. Ginot et C. Roquet, «Une structure opaque: les 'Accumulations' de Trisha Brown», in Rousier Claire (éd.), *Etre ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XIXe siècle*, op.cit., p. 253-273.

engagement différent, autre que celui de proposer une lecture, une interprétation s'appuyant uniquement sur la réception de ces processus et de leurs résultats.

«Identification aux femmes»

Les processus créatifs que j'accompagne peuvent être considérés comme des pratiques faites *en tant que femmes* non seulement parce qu'ils ont été engendrés par des femmes (sujets incarnés dans un corps de femme⁷⁷), ou parce qu'ils s'appuient sur des expériences vécues *en tant que femmes*. Cette position se manifeste également dans les actions engagées par ces artistes femmes, dans le désir et la volonté qui les anime et les pousse à élargir le champ des possibles.

Leurs propositions artistiques ne s'accommodent pas des modèles de référence dominants et disponibles pour la danse. Elles ne se situent ni en fonction de, ni en réaction à ces modèles hégémoniques. Ces femmes chorégraphes élaborent leur pratique artistique en proposant des démarches alternatives, en ouvrant d'autres espaces, dans une attitude de résistance créative et créatrice de lignes de fuite, de possibles. Dans cette attitude, je vois à l'œuvre un féminisme d'action, en action, un agir propre aux femmes qui «s'identifient aux femmes⁷⁸», qui se positionnent *en tant que femmes*.

Les différents projets artistiques mis en forme par ces artistes au cours d'un long processus, fluide et continu, ont été créés en marge des institutions, du pouvoir. Ils sont le résultat d'un travail constant et persévérant qui ne s'est jamais revendiqué comme étant contre (réactif) les formes de danse légitimées et reconnues par les institutions, mais comme étant d'autres manières possibles de la pratiquer et de la partager. La survie de ces pratiques a été possible grâce aux capacités de résistance que ces artistes ont su développer : savoir se déplacer, entretenir le mouvement, vivre leur nomadisme.

Barbara a traversé, au long de ces quatre années de recherche, différentes formes artistiques et territoires de recherche. Quand j'ai commencé la thèse, elle avait un projet de résidence, *Un lieu comme une personne* ; elle a ensuite réalisé un court film *Une forme amie*, et plus tard elle a mis en place un projet long et complexe, *Une performance en forme de livre*, cristallisé (entre autres formes) dans un livre récemment

⁷⁷ Beatriz Preciado désigne par le terme «bio femmes» des femmes nées biologiquement femmes, qu'elle distingue des « techno-femmes », des femmes qui le deviennent suite à une intervention hormonale et /ou chirurgicale ; B. Preciado, *Testo Junkie sexe, drogue et biopolitique* (Paris : Grasset, 2008).

⁷⁸ J'emprunte cette expression à Adrienne Rich.

publié, *Epouser. Stéphan. King*. Elle a traversé, exploré et mélangé les formes performative, filmique et littéraire. Elle a inscrit (et cherchait à dissoudre) son travail dans une multiplicité de territoires : Montpellier et le Centre Chorégraphique Mathilde Monnier, Paris et le théâtre de la Bastille, les Lilas et l'espace Khiasma, Aubervilliers⁷⁹ et les laboratoires d'Aubervilliers, ainsi que l'appartement gérontologique les Quatre Saisons.

Monica de son côté, pendant cette même période, n'a pas cessé d'approfondir, questionner et réinvestir la danse avec constance et ténacité, s'appuyant sur le corps dans le contexte de la performance-art. Elle a dansé et interrogé (seule ou accompagnée d'autres performeurs⁸⁰) les mêmes questions constamment renouvelées : qu'est-ce qu'«être un corps»? Qu'est-ce qu'«être vivant»? Avec ses performances elle a participé à des festivals de performance-art dans le monde entier (Chili, Bali, Israël, Suisse, Belgique, Allemagne, France, Espagne, etc.).

En ce qui me concerne, j'ai laissé mes projets se déplacer et glisser vers d'autres contextes et cadres : d'un studio de danse à une salle de conférences, d'un festival à une journée d'études ou à un master classe, d'un espace intime à un espace public, d'une cuisine à un atelier. Ils ont été présentés dans différents pays et contextes : Espagne, Suisse, Belgique ou France. Toujours à partir de mon propre corps et de la parole, mes projets se sont ouverts à d'autres présences, incorporant l'écriture, intégrant dans leur corps-corpus d'autres voix. Un projet changeait, se transformait dans un lent processus jusqu'à devenir un autre et prendre un autre nom: *Materia Viva* est devenu *Figuras* qui s'est transformé en *Avec le masque*.

⁷⁹ Le quartier des Lilas et Aubervilliers se situent dans la banlieue parisienne.

⁸⁰ Monica est parfois accompagnée dans ses performances de la présence (autonome mais sensible) d'autres performeurs, comme ce fut le cas à Bâle, lors de la performance à *Kasko* (le 4 juin 2011), de la performeuse et chanteuse Dorothea Schürch.

Des sujets non unitaires, nomades, créant des formes non unitaires, nomades⁸¹

Depuis le début de la thèse, je ressentais le désir et la nécessité de focaliser ma recherche sur le processus créatif. Je ne voyais pas ce dernier comme un moyen, ni comme une étape nécessaire, devant mener à un but qui lui serait supérieur : une œuvre, en l'occurrence une œuvre chorégraphique. Cette conception du processus comme espace créatif à investir en lui-même, était due à mes dernières expériences chorégraphiques⁸² et à la proximité avec les deux chorégraphes que je voulais suivre. Je voyais leur travail comme des pratiques processuelles. Elles privilégiaient le mouvement, les transformations, les trajectoires, et ne s'arrêtaient que très transitoirement sur des formes, juste le temps nécessaire pour les partager avec d'autres : témoins, spectateurs, public.

Tout au long de cette recherche et du processus de son écriture, j'ai constamment évité d'utiliser le terme «œuvre». J'aurais pu le nuancer et le rendre moins «unitaire» en l'accompagnant d'adjectifs, comme «œuvre ouverte», «œuvre-trajectoire», «œuvre en processus», «œuvre en devenir», etc. En renonçant à me servir de ce substantif, j'ai dû laisser de côté une des méthodologies spécifiques et propres à la recherche en danse : l'analyse d'œuvres chorégraphiques.

Donner comme seule finalité à un projet artistique la création d'une « œuvre » me semble matérialiser et reproduire la vision d'un «sujet unitaire». L'«œuvre» étant ici conçue comme un objet achevé, qui peut se détacher de son auteur et être déplacé sans que son «unité» soit altérée, sans être affecté par les différents territoires qu'il traverse.

Barbara, Monica et moi-même, après avoir tenté⁸³ de nous identifier avec cette vision d'un sujet unitaire et créateur d'«œuvres», avons éprouvé le besoin de nous aventurer vers d'autres cheminements, en assumant notre incapacité à contraindre notre créativité

⁸¹ La pensée vivace de Rosi Braidotti est très présente ici. Je vais constamment revenir sur des concepts qu'elle a élaborés autour du terme «nomadisme». Ces concepts ont été développés dans son livre *Nomadic Subjects embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, op. cit. ; ensuite, ils ont été dispersés, complétés, modifiés dans une multiplicité d'articles et livres : *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, op.cit. ; *Transposiciones. Sobre la ética nómada* (Barcelona: Gedisa, 2006) ; *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, op.cit. ; «Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes», in revue *Multitudes* (n° 12, 2003 / 2, p. 27-38).

⁸² *Materia Viva*, commencé en 2008.

⁸³ Nous nous sommes rencontrées à ce moment-là, lorsque nos «œuvres» respectives étaient présentées dans les mêmes théâtres et festivals.

à s'ajuster à ce modèle. Nous avons opté pour le «nomadisme» malgré le risque certain de ne plus recevoir ni subventions, ni aides institutionnelles pour financer nos projets⁸⁴.

Barbara a été la première à mettre en pratique ce «nomadisme» dans son travail. Monica a progressivement abandonné toute proposition de composition stable pour ne travailler qu'en improvisation, qu'elle nomme «composition instantanée» (parfois «immédiate»). J'ai été la plus lente des trois à être capable de me débarrasser du fantasme de l'«œuvre», et c'est probablement pour cela que j'avais besoin de me rapprocher plus intimement des démarches de Barbara et de Monica, démarches qui me perturbaient et questionnaient profondément.

Prendre comme objet de recherche le processus créatif impliquait de relever le défi d'étudier un objet nomade, non unitaire, qui ne se sédentarise pas, qui ne peut pas être observé si l'on adopte une position ou point de vue fixe et stable (comme pourrait l'être celle ou celui de chercheur-spectatrice). Il exigeait, pour pouvoir être étudié, la mise en place d'une méthodologie spécifique. Il ne pouvait pas être observé si la chercheuse ne s'engageait pas elle-même dans un mouvement, si elle ne se mettait pas en disposition de partager le nomadisme.

Pour pouvoir accompagner le processus en devenir, la chercheuse a dû adopter le rôle d'accompagnatrice, se positionner «à côté»⁸⁵, «avec» son objet. Ne pouvant avoir qu'une vision partielle et incomplète de celui-ci, elle a dû solliciter et faire appel, pour compléter son approche, à une multiplicité d'autres voix et points de vue.

⁸⁴ Entre 2008 et 2012, Barbara a été la seule de nous trois à recevoir une aide institutionnelle. Elle a reçu une subvention pour son projet dans l'appartement gérontologique, du Conseil régional d'Ile de France et de la Direction régionale des affaires culturelle d'Ile de France-Ministère de la culture et de la communication.

⁸⁵ C'est peut-être la préposition appropriée, celle que j'étais en train de chercher. La position «à côté», «avec» serait alors une autre position alternative aux positions «sur», «en» ou «dans».

Le «travail d'autocréation»

Il parle d'amitié comme d'un endroit où l'on retient le corps et le cri. Un endroit spirituel sublime. Nous n'avons pas retenu. C'était tout en exagération par moments et c'était. Oui. Sublime. L'amitié des femmes on n'en parle pas dans tous les livres. L'amitié des femmes comme quelque chose de charnel. Les femmes ont un corps pour *Amitier*.⁸⁶

Je voudrais revenir sur l'expression utilisée par Adrienne Riche «l'identification aux femmes». Cette expression me semble être en lien avec ce que Rosi Braidotti nomme «le féminisme axé sur la différence⁸⁷». Pour Braidotti et selon ses propres mots, «ce parti pris féministe » considère la «différence» comme une valeur positive et «non simplement comme un signifiant d'infériorité ou d'oppression⁸⁸».

Cette approche sexuée signale en particulier la contribution positive que les femmes et autres groupes socialement marginaux peuvent apporter à la production de savoir scientifique. Elle considère que des positions en marge de la société sont des sources idéales de savoir dans la mesure où elles ne défendent aucun intérêt établi et se révèlent ainsi plus objectives et plus impartiales⁸⁹.

S'identifier aux femmes est aussi une forme de résistance, l'affirmation du désir de rester «autres⁹⁰», de ne pas se laisser «repositionner dans le cadre de l'autorité masculine⁹¹». Adrienne Rich utilise l'expression «identification masculine» pour nommer «ce repositionnement», c'est-à-dire, «le fait de se mettre dans le champ des hommes, socialement, politiquement et intellectuellement⁹²». La poète et essayiste américaine qualifie de «femmes-alibi» celles qui s'identifient aux hommes pour accéder

⁸⁶ B. Manzetti, *Epouser. Stephen. King.*, op.cit., p. 15.

⁸⁷ Rosi Braidotti se positionne dans ce «parti pris féministe». Elle explique dans plusieurs de ses ouvrages et articles ce qu'est le «féminisme de la différence» et pourquoi il est important de le soutenir et revendiquer. A titre d'exemple, je citerais l'un de ses ouvrages plus récents, voir sous-chapitre « Théorie du 'parti pris féministe' : les pouvoirs de la différence », in *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, op.cit., p.59-62.

⁸⁸ Braidotti, *ibid.*, p. 60.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Résister aux modes dominantes en restant «autres», comme «l' 'Autre' de la philosophie » de Butler, l'«autre » de la danse institutionnelle ; l'«autre» étant ici en lien avec le «devenir minoritaire» deleuzien.

⁹¹ Le pouvoir dominant tente constamment de «repositionner, ceux qui avant étaient des 'autres', dans le cadre de l'autorité masculine » ; R. Braidotti, *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, op.cit., p. 73.

⁹² A. Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in A. Rich, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, op.cit., p. 57-102.

à leurs privilèges, laissant de côté leurs propres savoirs, méthodes ainsi que la solidarité avec les autres femmes. Rich explique, en citant un texte de Kathleen Barry⁹³, ce qu'est «l'effet de l'identification masculine» :

D'intérioriser les valeurs du colonisateur et de participer activement à sa propre colonisation et à celle des membres de son sexe... L'identification masculine est l'acte par lequel les femmes placent les hommes au-dessus des femmes, elles-mêmes comprises, leur accordent plus de crédibilité, de statut et d'importance dans la plupart des situations, quelles que soient les qualités qu'objectivement les femmes apportent dans une situation donnée... L'interaction avec les femmes est vue comme une forme inférieure de relation à tous les niveaux⁹⁴.

Les femmes qui s'identifient aux femmes se situent dans une toute autre position. Pouvoir affirmer cette «différence» et la pratiquer dans la recherche ou la création artistique exige un constant «travail d'autocréation⁹⁵». Adrienne Rich considère comme faisant partie de ce «travail d'autocréation» : «l'effort quotidien pour survivre et résister», «le travail de l'écrivaine, de l'activiste, de la réformatrice, de l'ethnologue ou de l'artiste⁹⁶».

Les propositions artistiques mises en mouvement par les trois artistes manifestent et sont le fruit de ce constant «travail d'autocréation». Je vais tenter maintenant, avec beaucoup de respect et délicatesse, de mettre en évidence comment se manifeste ce «travail d'autocréation» dans les trois démarches artistiques, ainsi que les éléments avec lesquels il s'élabore, se construit et se soutient.

⁹³ K. Barry, *Female Sexual Slavery* (New York: New York University Press, 1984).

⁹⁴ Barry, *ibid.*, p. 172.

⁹⁵ Encore une expression suggestive employée par Adrienne Rich.

⁹⁶ A. Rich, «La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne», *op.cit.*, p.90.

Des sujets incarnés

Le corps, ou l'incarnation du sujet, ne doit s'entendre ni comme une catégorie biologique, ni comme une catégorie sociologique, mais plutôt comme un point de superposition entre le physique, le symbolique et le sociologique. En d'autres mots, l'emphase féministe dans l'incarnation va de pair avec un rejet radical de l'essentialisme. Dans la théorie féministe, l'on parle *en tant que femme*, même si le sujet «femme» n'est pas une essence monolithique définie une fois pour toutes, mais plutôt le lieu d'un ensemble d'expériences multiples, complexes et potentiellement contradictoires, défini par des variables juxtaposées telles que la classe, la race, l'âge, le style de vie, la préférence sexuelle, la conscience politique, etc.⁹⁷.

Les processus mis en mouvement par Barbara, Monica et moi-même, ont donné lieu à des propositions artistiques singulières. Dans ces propositions s'incarnent et se matérialisent les désirs, volontés, imaginaires, pensées et intentions de trois sujets femmes «non unitaires⁹⁸». Le corps, nos corps, sont un élément indispensable de nos propositions artistiques, voir le support principal (dans les performances de Monica). Parfois, il est présent et présenté en interrelation avec d'autres éléments : le film, l'écriture (Barbara) ; l'écriture et les textes des spectateurs (Marian) ; «parmi d'autres corps» (Monica).

Corps et corpus

Pour mieux poursuivre l'analyse, je vais distinguer deux notions : corpus et corps. Le corpus est ici l'ensemble de formes où notre subjectivité d'artistes-femmes s'est incarnée au long de ces quatre années à travers différents processus créatifs. Par corps j'entends : le lieu «point de superposition entre le physique, le symbolique et le sociologique⁹⁹» dans lequel nous (sujets) sommes incarnées.

J'utiliserai l'expression «corps dansant» pour me référer au corps lorsque celui-ci agit en tant que support de la proposition artistique et composant du corpus. Il s'agit d'une manière spécifique de présenter le corps : en action, en mouvement, dans le contexte de

⁹⁷ R. Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, op.cit., p. 214.

⁹⁸ Je continue à m'appuyer sur la lecture de Rosi Braidotti, sur sa conception non statique et plurielle du sujet du féminisme, «les femmes» au lieu de «la femme». Ce sujet est considéré comme étant multiple, en devenir, inachevé, un «sujet nomade en mutation profonde», «non unitaire et complexe».

⁹⁹ R. Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, op.cit., p. 214.

formes (performatives, écrites ou filmées), créées pour être partagées avec un public (même si celui-ci se réduit à un seul spectateur).

Dans le travail de Monica, le corpus est constitué par son corps devenu corps dansant. Ce corps est le porteur principal de la proposition artistique, sur lui s'accumulent les expériences qui le modèlent et qui forment le corpus, toujours ouvert.

Pour Barbara, le corps est «un contenu» de son travail. Il fait partie, parmi d'autres contenus, du corpus. Le corps dansant apparaît dans son travail déplacé, prolongé ou transformé dans un autre support matériel (ou contenant) : le film, l'écriture.

Si mon corps, devenant corps dansant, est le support principal sur lequel s'appuient mes propositions artistiques, il ne coïncide pas, ni se confond, avec le corpus. Ce dernier est composé d'autres éléments, le corps dansant cohabite avec la parole et l'écriture.

Nos corps, contenus dans le corpus, sont un élément important et indispensable de ce corpus, ils sont le sujet et l'objet d'une réflexion, le thème et le lieu où s'élabore et prend forme cette réflexion.

Corps dansant «hors de soi»

Je vais solliciter à nouveau la voix de Judith Butler. Je ferais référence à un article¹⁰⁰ où elle met en évidence notre condition d'être «hors de soi». L'expression «hors de soi» donne titre à une conférence de la philosophe américaine qui porte sur la sexualité et le genre. Dans cette conférence, il est question de perte et de deuil, considérés comme des expériences qui nous font éprouver «que les liens que nous avons avec les autres constituent un sentiment de soi et font de nous ce que nous sommes¹⁰¹».

Pour Butler le deuil met en évidence «la socialité constitutive du soi¹⁰²», il est «un élément majeur pour penser une communauté politique d'ordre complexe¹⁰³».

Le deuil révèle l'emprise que ces relations ont sur nous, relations que l'on ne peut pas toujours dire ou expliquer et qui interrompent souvent le récit conscient de soi que nous pourrions donner de nous-mêmes, remettant en cause notre autonomie et notre contrôle.¹⁰⁴

¹⁰⁰ L'article est «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle », in *Défaire le genre*, op.cit.

¹⁰¹ Butler, *ibid.*, p. 32-33.

¹⁰² Butler, *ibid.*, p. 33.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

La philosophe féministe affirme : «nous nous défaisons les uns les autres». Elle considère que «la sexualité et le genre doivent plutôt être compris comme des *modes de dépossession*, des façons d'être pour un autre, voire même en fonction d'un autre¹⁰⁵». Butler aborde «la question de la conceptualisation de la dépossession» par «le concept d'extase». Elle parle du rôle fondamental d'intermédiaire joué par le corps, ainsi que du «paradoxe vivant» de «l'autonomie corporelle».

Etre un corps c'est, en un sens, être offert aux autres, même si un corps est avant tout «à soi», et c'est pourquoi nous devons revendiquer l'autonomie.¹⁰⁶

Le corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir aussi [*agency*] : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. Le corps peut être l'instrument de la puissance d'agir aussi bien que de tout cela, il peut être le lieu où le «faire» et l'«être fait pour» deviennent équivoques.¹⁰⁷

Le corps a toujours une dimension publique ; constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas le mien¹⁰⁸.

Dans nos travaux artistiques, nous faisons de ce corps interdépendant et vulnérable, autonome et, en même temps inclus dans une communauté, non seulement un thème de recherche, mais aussi le moyen, l'outil et le véhicule de nos investigations respectives.

La condition «hors de soi» propre au corps, est accentuée et mise en évidence dans notre façon de traiter et présenter le corps dansant. Ce dernier apparaît, dans nos propositions artistiques, exposant sa fragilité ; se faisant et se «défaisant» dans des formes, figures, ou mots ; engendré dans une situation de relation quasi intime à l'autre (espace, spectateur, etc.).

Barbara, Monica et moi-même, de différentes manières, proposons un corps dansant ouvert et perméable, agissant comme véhicule de la proposition artistique mais aussi comme réceptacle accueillant de la situation, de l'espace et du regard de l'autre.

¹⁰⁵ J. Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle», *op.cit.*, p. 33.

¹⁰⁶ Butler, *ibid.*, p. 35.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

Créer un espace intime

L'espace scénique, propre aux salles de théâtre, est un espace protégé. L'abri qu'il offre est exacerbé (Barbara dans *Une forme amie*), abandonné ou remplacé par un autre, par un espace intime qui n'est pas donnée d'emblée mais qu'il faut créer. Ce dernier ne dépend plus d'une architecture spécifique¹⁰⁹ mais de la mise en place d'un ensemble de stratégies intégrées et faisant partie de la proposition artistique.

Parmi ces stratégies, il y a le choix du lieu et du cadre de la présentation, ainsi que la construction d'une situation appropriée et favorable au partage. Nous avons besoin d'établir les conditions nécessaires pour que le public se sente accueilli et que le corps dansant puisse s'exposer. L'espace, devenu intime, est perçu comme un lieu d'accueil, comme un contenant permettant au corps dansant de se sentir protégé et d'augmenter ainsi sa capacité à être perméable, ouvert, vulnérable, «hors de soi».

Trois exemples concrets m'aideront à décrire comment, chez chacune de nous (trois), se met en place cet espace intime et se manifeste le corps dansant «hors de soi».

Une forme amie de Barbara Manzetti

Etre en deuil, c'est accepter de subir une transformation dont nous ne pouvons connaître le résultat à l'avance. Il y a donc la perte et l'effet transformateur de la perte, qu'on ne peut ni prévoir, ni planifier¹¹⁰.

Barbara dans son film court, *Une forme amie*, annonce et met en pratique un projet qui va se consolider et s'affirmer dans les propositions artistiques qui vont suivre.

dire ce qu'on n'écrit pas, écrire ce qu'on ne dit pas, se souvenir, se souvenir de ce qu'on n'a pas dit et l'écrire, dire, dire, dire, enregistrer et noter à l'écrit, le dire¹¹¹

Dire et écrire

La mise en pratique des actions de dire et d'écrire va transformer le corps dansant en un corps-paroles, en un corps-écriture, en un corps-livre, en un «*writing body*»¹¹². C'est

¹⁰⁹ Comme celle caractéristique des théâtres à l'italienne avec la séparation claire et distincte de deux espaces : la scène et la salle, l'un destiné aux acteurs ou danseurs et l'autre aux spectateurs.

¹¹⁰ Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle», *op.cit.*, p. 32.

¹¹¹ B. Manzetti, texte extrait du film *Une forme amie*.

dans un théâtre, considéré par Barbara comme étant l'espace protégé par excellence, un lieu à l'abri des dangers¹¹³, et dans le cadre d'un film, que la décision sera prise. Le corps dansant, se montrant «hors de soi», exposant sa fragilité, va se métamorphoser en un corps écriture. Avant d'arriver à cette transformation, deux étapes semblent devoir être traversées. Tout d'abord, Barbara va mettre en dehors (en mots, en lettres écrites) ses peurs, les faisant défiler sur l'écran énumérées une à une.

j'ai peur de tout sauf de ce théâtre, de ce que je vais pouvoir y faire, j'ai peur de respirer et de vieillir, j'ai peur de tomber, peur de ce qui ne nous sépare pas, mais jamais jamais peur de commencer à partir de rien, peur de m'étouffer en avalant ma salive, ça oui, mais peur de moi aujourd'hui dans l'espace noir, non, l'envie est absolue, dire, dire, dire, le dire, j'ai peur de tout, sauf ici, j'ai peur, je sais ma vie finira par s'endormir, par oublier, par rêver, par s'extraire définitivement du cœur qui bat, du battement de paupières et cela avant d'avoir réussi à faire la place pour le présent¹¹⁴



Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

¹¹² Je reprends l'expression utilisée par Susan L. Foster, voir note 9, à la page 207.

¹¹³ «J'ai peur de tout sauf de ce théâtre», «j'ai peur partout de tout, sauf ici» ; B. Manzetti, textes extraits du film *Une forme amie*.

¹¹⁴ Manzetti B., «Le contenu de ce travail», extrait du film *Une forme amie*, voir annexes p. 13-21.

j'ai peur, j'ai peur de presque tout
sauf de ce théâtre, de ce que je vais
pouvoir y faire, j'ai peur de respirer
et vieillir, j'ai peur de tomber, j'ai
peur de la réalité des autres gens
enveloppés d'eau de cologne et de
manteaux, enveloppés de leur futur
et de leur présent, peur de ce qui ne
me séparera pas des autres, qui
m'envahit trop souvent, peur d'être

Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

Ensuite, elle va se débarrasser des derniers résidus d'un corps dansant «empreint d'un langage désuet¹¹⁵», qu'elle fera effacer, couvrir et remplacer par des mots.

Construire un espace intime

Pour apprivoiser le lieu afin de construire un contenant non hostile et arriver à «une forme amie», elle va mettre en place une série de «stratégies»¹¹⁶. L'espace réel (la petite salle du théâtre de la Bastille), considéré déjà comme étant un espace protégé, Barbara va l'utiliser en journée, vide de tout objet ou scénographie et sans public. A l'intérieur de cet espace, elle va délimiter un autre espace, protecteur et accueillant, celui contenu dans le cadre de la caméra (fixe et sur pied) qui filme. Dans cet espace

¹¹⁵ B. Manzetti, texte extrait du film *Une forme amie*.

¹¹⁶ Au théâtre de la Bastille Barbara a utilisé comme stratégies d'apprivoisement : le choix de travailler pendant les heures de bureau ; le choix de ne pas arriver avec un projet élaboré au préalable mais de partir de l'espace et de ses conditions ; le choix d'utiliser des costumes «mimétiques», qui puissent se confondre avec le lieu, dans les mêmes couleurs (rouge et noir) de ceux dominantes dans le théâtre (le noir des murs, le rouge des fauteuils, le rouge et noir du programme, le rouge du pull que portait le responsable de la programmation de danse). L'apprivoisement est d'ailleurs un thème qui revient souvent, sous différentes formes, dans le travail de Barbara. Dans sa pièce scénique *Tournejour* (1995) il y avait une mise en fiction d'une scène de domptage qui se déroulait dans un espace évoquant un cirque. Christian Olivier essayait de dompter, avec douceur mais fermement, une Barbara-cheval sauvage. Cette scène de domptage est évoquée dans un des textes intégrant le projet du livre, et ensuite le livre, *Epouser. Stephen. King.* : «J'étais le cheval. J'avais été le cheval. Il me domptait. Je lui demandai de m'apprivoiser. Il disait: Tu changes carrément de tête quand tu te mets au boulot. Je le savais» ; B. Manzetti, texte extrait du dossier *Epouser. Stephen. King. Une résidence d'écriture à Khiasma*, voir annexes p. 32 ; «J'étais le cheval. J'avais été le cheval. Il me domptait. Je lui demandai de m'apprivoiser. J'étais fière du bonheur qui se voit» ; B. Manzetti, *Epouser. Stephen. King.* (Paris : Les Petits matins, 2013), p. 58.

dompté et encadré¹¹⁷, il va devenir possible pour le corps dansant de déployer sa fragilité, de s'exposer, de faire émerger un geste engendrant une écriture. Le corps dansant va cohabiter un bref instant avec les mots pour finalement se fondre dans un devenir écriture.

et maintenant que cela est si clair vais-je le faire, vais-je le faire? et quel est le contenu de ce corps / le silence est un contenu, oui, l'écrit silencieux est un contenu, ce qui n'est pas dit, qui est tu, qui reste dedans pour soi est un contenu, une respiration est un contenu, une caresse, un angle est un contenu, voici toute la journée que nous nous demandons où il est parti? Où est-il passé, le mouvement, que faisons-nous de nos corps empreints d'un langage désuet nous semble-t-il, moi je crois, mais je le crois pour moi, que le mouvement est parti en courant.¹¹⁸



Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

L'écriture se répand sur l'écran, sur le corps dansant, elle le couvre, l'accompagne, le cache ou protège ses mouvements. «Le mouvement», avant de partir «en courant» inonde l'écran.

¹¹⁷ Barbara travaille dans l'espace délimité par le cadre d'une caméra fixe, posée sur un pied à une certaine distance, souvent celle permettant d'avoir une vue du corps entier (un plan large).

¹¹⁸ B. Manzetti, texte extrait du film *Une forme amie*.

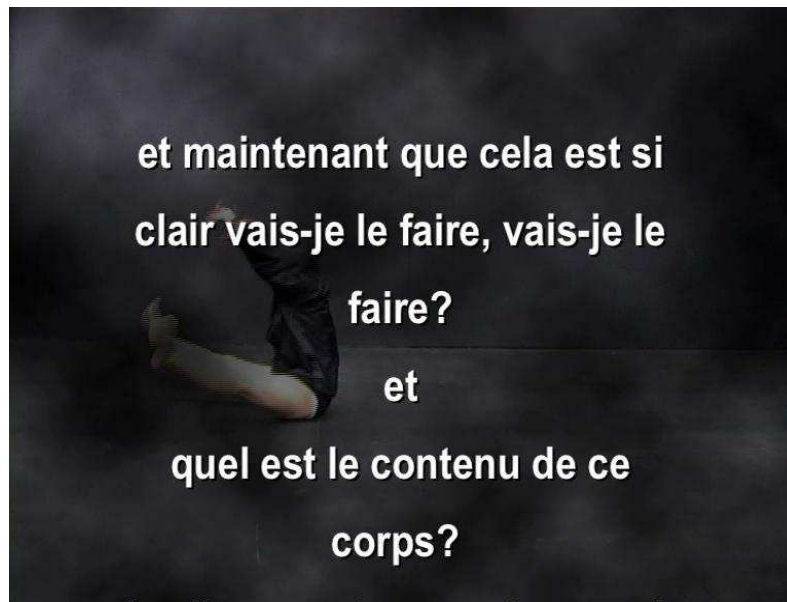


Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

Le mouvement

L'écran devient rouge, une figure (nous pouvons bien reconnaître qu'il s'agit de Barbara) habillée avec une parka noire, tête couverte par la capuche et jambes nues, entre dans le cadre en sautant. Elle est entourée par une sorte de fumée. Au moyen de grands sauts, elle se déplace de gauche à droite de l'écran, pour venir occuper le centre de l'espace. Ses mouvements sont rapides : un grand sissonne avec les bras et le torse élancés vers le haut est amorti par un grand plié avec le dos arrondi et les bras accompagnant sa courbure. Le plié va servir d'appui à un nouveau saut (fait sur place avec les jambes écartées en parallèle) effectué avec l'impulsion des bras qui entraînent l'ouverture du sternum. Après la retombée sur un nouveau grand plié, la figure fait deux grands sauts latéraux (à gauche et à droite) prolongés par les bras en extension qui tracent de grands cercles dans l'espace. Deux tours se suivent et s'achèvent par un nouveau grand plié exécuté avec le dos arrondi. La figure refait un autre sissonne qui s'enchaîne avec un chassé et un grand jeté. Ce dernier fait sortir la figure du cadre. Avant qu'elle disparaisse, nous voyons simultanément, par un effet du montage, pendant quelques secondes, deux figures : celle qui danse sur le fond rouge et une autre qui apparaît en dansant sur un fond noir (même figure avec mêmes habits). Le nouveau plan, avec un fond noir (toujours avec l'effet brouillard) remplace le précédent (avec fond rouge). La figure poursuit ses mouvements qui semblent s'accélérer : un grand sissonne enchaîné avec deux grands développés exécutés en soulevant d'abord la jambe gauche, puis la droite. Des sauts impulsés par la hanche, en arrière et en avant,

déplacent la figure vers l'avant de la scène. Le mouvement se poursuit avec un tour réalisé grâce à l'impulsion des bras lancés en extension dans l'espace. Au moyen d'un grand plié, accompagné d'une nouvelle courbure du dos, la figure va et déplace son poids sur ses genoux. A l'aide de ses mains, elle bascule vers l'arrière. Appuyée sur ses deux ischions, elle lance ses jambes en avant et ses bras en haut. Sur ces mouvements¹¹⁹, des lettres blanches font irruption sur l'écran. Elles se déroulent rapidement du bas vers le haut. La figure poursuit ses mouvements derrière les lettres blanches qui couvrent maintenant tout l'écran. Les mots prennent la place et l'attention ; le spectateur, captivé par sa lecture, ne peut plus suivre les mouvements de la figure.

L'écriture

L'écriture s'autoproclame et s'attribue un statut : celui d'être un «contenu». Elle prend place dans le corps du film et bâtit son propre contenant.

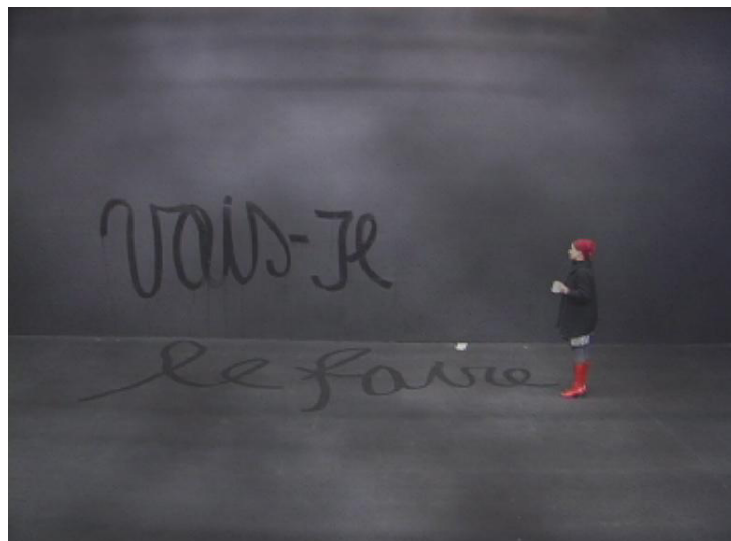


Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

«vais-je le faire?»

La phrase «vais-je le faire?» semble jouer un rôle de pivot dans le film. Une décision, provoquant une hésitation, est à prendre. Cette phrase interrogative apparaît répétée trois fois à différents moments du film. La première fois, Barbara l'écrit à la main sur un

¹¹⁹ Barbara m'explique dans une conversation téléphonique, qu'elle avait dansé à la demande de Giuseppe Molino (danseur invité par Barbara à participer dans le film) et que sa danse était une sorte de farce de la danse des années 90. Elle reprenait des mouvements qu'elle avait travaillés avec des chorégraphes comme Pedro Pauwels, Andy Degroat ou Sidonie Rochon.

mur noir à l'aide d'une éponge humide. La phrase réapparaît une deuxième fois (répétée deux fois) en lettres blanches qui émergent du bas sur le fond noir de l'écran, et qui viennent couvrir ou cacher partiellement le corps dansant. Ici, la phrase est introduite par d'autres mots : «et maintenant que cela est si clair vais-je le faire? vais-je le faire?».

Je reprends la phrase de Judith Butler : «Etre en deuil, c'est accepter de subir une transformation dont nous ne pouvons connaître le résultat à l'avance¹²⁰». Lorsque Barbara écrit «le faire», s'agit-il de faire le deuil? De quitter un «corps empreint d'un langage désuet » pour se renouveler dans un autre, dans un corps non passif (écrit) mais actif, un corps qui écrit?

La question, les questions restent ouvertes. Elles font partie des «contenus» fragiles, des aveux intimes d'un corps «hors de soi», hésitant, traversé par une multiplicité d'identités, langages, désirs, doutes.

«Ce corps»

Le corps auquel Barbara se réfère dans son film reste une entité ambiguë, non définie, qu'elle ne cesse d'interroger et d'exposer sous différentes formes. Barbara attribue à ce corps un «contenu» qu'elle questionne : «et quel est le contenu de ce corps?». «Ce corps» peut renvoyer au corps dansant, celui que nous entrevoyons bouger en arrière-plan caché par les mots blancs, mais aussi à celui délimité par le cadre de la caméra, ou à celui du film, de la proposition artistique, ou même à celui du texte.

Barbara décrit «ce corps» en nommant les contenus hétérogènes et complexes qui le composent et semblent lui donner forme: «le silence», «l'écrit silencieux», «ce qui n'est pas dit», «ce qui est tu», «qui reste dedans pour soi», «une respiration», «une caresse», «un angle». Ensuite, elle passe de la 3^{ème} personne du singulier, «ce corps», à la 1^{ère} personne du pluriel, «nos corps», en introduisant une caractéristique : ils sont «empreints d'un langage désuet». Le passage de la 3^{ème} personne à la 1^{ère}, du singulier au pluriel, s'opère après avoir utilisé le mot «mouvement», terme qui est présenté par son absence : «il est parti».

¹²⁰ J. Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle», *op.cit.*, p. 32.

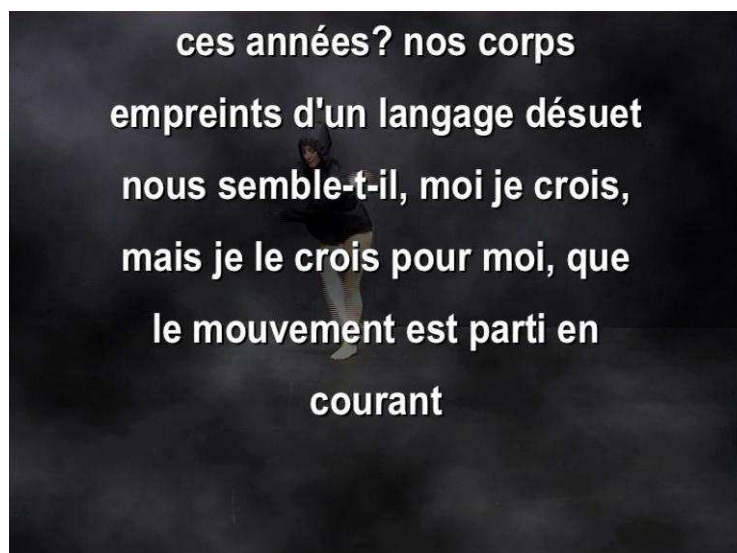


Image extraite du film de Barbara Manzetti *Une forme amie*

Oxymore

Dans le film, l'association entre l'image d'un corps qui danse et l'arrivée, dans un rythme de déroulement rapide, des lettres qui le cachent, a un effet comique. C'est aussi un oxymore. A peine voyons- nous apparaître la figure qui danse (en faisant de grands mouvements¹²¹ de bras accompagnés de sauts) que, très vite, arrivent des mots (défilant rapidement) qui la couvrent. Ces mots, tout en étant très présents (lettres blanches sur écran noir, défilent à grande vitesse, occupant la quasi-totalité de l'espace de l'écran), parlent du silence, de la perte de mouvement, d'un mouvement en fuite, qui est «parti en courant¹²²». C'est probablement la perte, le deuil de ce «mouvement», qui donnera l'espace et la place à l'écriture (nouveau contenant) : les lettres qui défilent, les livres¹²³, et le livre *Epouser. Stephen. King*.

Les mots mis en mouvement dans l'écriture vont-ils réussir à débarrasser le corps du «langage désuet»? Vont-ils être capables d'absorber et d'enlever du corps, comme des éponges, ses empreintes? Vont-ils pouvoir reprendre (comme le font les mains dans le

¹²¹ Une description plus détaillée de ces «grands mouvements » est donnée à la page 211.

¹²² «courir ou écrire / chez moi, la pratique de la danse peut par périodes se réduire à la course. / il s'agit probablement du déploiement simplifié de cette nécessité d'une trajectoire qui caractérise ma recherche depuis son commencement. / je peux dire sans hésitation et sans mentir que ma course n'est pas sportive du tout et qu'elle s'apparente à la danse. / chaque jour je cours et je me rends compte que j'ai envie d'écrire. / chaque jour j'écris et je me rends compte que j'ai envie de courir» ; B. Manzetti, extrait du dossier *Un lieu comme une personne*, envoyé au CCN de Montpellier en octobre 2008. Voir annexes p. 10.

¹²³ Enumérés comme une série, *livre 1, livre 2*, etc. Barbara a commencé à écrire ces textes quelques mois après le film, lors de sa résidence à Montpellier (février 2010). Ces *livres* seront les premiers germes et éléments de son livre *Epouser. Stephen. King*, publié trois années plus tard (mars 2013).

film avec les feuilles de calque) les traces éparpillées, celles laissées dans le corps par d'autres corps?

Monica : « se mettre à disposition toute entière »

Se mettre à disposition toute entière.....

Oser le non prévu, accepter la possibilité d'échouer¹²⁴.

(...) me mettre complètement, chair, os et esprit ; tête, pieds et cœur, à disposition d'un moment, d'une situation.¹²⁵

(...) il ne s'agit plus dans ma pratique, de l'être humain sujet qui exécute une action ou qui s'exprime. Il s'agit de l'être humain en tant que corps parmi d'autres corps (...)¹²⁶.

Sorte de musique visuelle, corps ému, non-monolithique, infectant le spectateur par ces surgissements, éruptions, fleurissements de vie, lui rappelant l'extase d'être corps.¹²⁷

Il s'agit du corps microcosme. / Corps membranes. / Corps essaim, paysage. / Corps-peuple plutôt que corps monolithique¹²⁸.

Parmi les textes que Monica a écrits et qu'elle m'a envoyés pendant ces quatre années de recherche, deux contiennent le mot «corps» dans le titre : «Mon corps» et «Corps présents». Dans ces textes elle insiste sur la nécessité, en situation de performance, d'«être disponible», de «se mettre complètement à disposition».

Paradoxes, complexités

Il y a un paradoxe dans cette recherche d'«être disponible». La mise en disponibilité est le résultat d'une décision, elle implique une activité consciente, volontaire. En même temps, c'est une attitude passive qui demande un non agir, un état de réceptivité.

Monica se donne comme projet d'explorer la complexité de l'être-là du corps, «comment ce corps est là», en ayant comme «instrument de connaissance» son propre corps. Cet «être-là» du corps, questionné en situation de performance (que je nomme ici «corps dansant») se trouve dans une position paradoxale. Il est tourné vers soi (en

¹²⁴ M. Klingler, extrait de «Mon corps», texte envoyé par courriel le 21 janvier 2011.

¹²⁵ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 205.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Klingler, *ibid.*, p. 207.

¹²⁸ Klingler, *ibid.*, p. 205.

écoute sensible et concentrée) et, simultanément, il est mis «hors de soi» (en état de disponibilité et d'ouverture). Un corps passif, réceptif qui, en même temps agit. Les actions et gestes que ce corps dansant exécute peuvent être volontaires et/ou être également imprévisibles, non contrôlées, parfois au seuil du mouvement conscient.

Je reprends la citation de Judith Butler :

Le corps peut être l'instrument de la puissance d'agir aussi bien que de tout cela, il peut être le lieu où le «faire » et l'«être fait pour» deviennent équivoques.¹²⁹

J'associe ces paradoxes et contradictions avec l'affirmation que fait Rosi Braidotti se référant au «projet féministe nomade¹³⁰» :

(...) un projet féministe nomade qui donne lieu à des contradictions internes et tente de négocier entre les structures inconscientes du désir et les choix politiques conscients¹³¹.

Le travail de Monica pourrait être lu comme le résultat d'une négociation perpétuelle avec ces «structures inconscientes» et les «choix conscients».

Le corps «matière de sa pratique»

Dans les textes de Monica que je viens de citer, elle tente d'explicitier les singularités qui caractérisent le corps qu'elle traite comme «matière de sa pratique».

Elle distingue deux visions différentes du corps : celle (dominante) et la sienne. La première le conçoit comme une «entité claire et définitive », ayant une «forme monolithique qui exécute un mouvement ou une action». Dans la conception qu'elle défend, le corps est vu comme étant en mouvement, «non-monolithique», pluriel, multiple : «corps microcosme», «corps membranes», «corps essaim, paysage», «corps-peuple». Cette vision du corps comme multiplicité, rend possible la cohabitation (et la négociation) entre les intentions et les actions contradictoires qui agissent simultanément sur et par lui.

¹²⁹ J. Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle », *op.cit.*, p. 35.

¹³⁰ Braidotti parle de ce projet dans le cadre d'une «éthique de la différence sexuelle », in *Sujets nomades*, *op.cit.*, p. 71.

¹³¹ *Ibid.*

Devenir «un corps de résonances, vibrant»

Pour que le corps devienne «corps dansant», c'est-à-dire un espace «de résonances, vibrant», il a besoin d'une condition particulière : il doit se trouver en état de disponibilité, disponible «complètement», «à disposition d'un moment, d'une situation». Cet état d'ouverture va permettre à l'artiste d'«oser le non prévu», d'«accepter la possibilité d'échouer», de se transformer et ainsi devenir une «sorte de musique visuelle» pouvant agir sur le spectateur, l'«infectant» «par ces surgissements, éruptions, fleurissements de vie, lui rappelant l'extase d'être corps».

Monica, au contraire de Barbara, ne nomme jamais la peur, ses peurs. Celles-ci semblent être acceptées d'avance, comme le serait la peur d'échouer ou de ne pas contrôler l'expérience et ses résultats. La mise en disponibilité impliquerait cette acceptation et cette ouverture à l'inconnu.

La recherche d'un état de disponibilité, le désir d'accentuer la vulnérabilité du corps pour ainsi maximaliser sa capacité à s'émouvoir, à se laisser agir par la situation, par le moment, est un moyen d'affirmer et d'aiguiser la conscience et la recherche d'un corps «hors de soi». Monica transforme son propre corps physique en corps dansant à travers cette mise à disposition, cette intensification de sa capacité d'ouverture (à l'autre, à la situation, au moment).

La situation de performance permet à Monica de vivre une expérience similaire à celle provoquée par le deuil, dont Butler parle¹³² : elle amplifie l'emprise que les relations ont sur nous « remettant en cause notre autonomie et notre contrôle¹³³ ».

Processus d'être en performance

J'ai choisi deux photos prises par Christian Glaus, lors des performances de Monica au festival Stromereien à Zurich¹³⁴. Ces deux images me semblent correspondre à deux moments différents du processus d'être en performance.

¹³² J. Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle », *op.cit.*, p. 33

¹³³ «Le deuil révèle l'emprise que ces relations ont sur nous, relations que l'on ne peut pas toujours dire ou expliquer et qui interrompent souvent le récit conscient de soi que nous pourrions donner de nous-mêmes, remettant en cause notre autonomie et notre contrôle» ; *Ibid.*

¹³⁴ Le 7 et le 8 août 2011.



1^{ère} photo, M. Klingler, festival Stromereien, Zurich août 2011. Photo : C. Glaus.

Dans la première photo, Monica est entourée de gens (spectateurs, témoins). Elle est debout, dans une position qui paraît similaire à celle adoptée par les personnes qui sont autour d'elle et la regardent. Cependant, la posture de Monica est très différente. Ses bras, au contraire de ceux des spectateurs, tombent détendus et pendent des deux côtés du corps. Ceux qui regardent ont les bras croisés, les mains dans les poches, tiennent une main appuyée contre l'autre ou contre un objet. Rien ne semble tenir ni retenir les mains de Monica, elles sont en suspens, en attente, à l'écoute, comme des capteurs.

Tout son corps semble exposé, sans défenses, comme si il n'y avait rien à occulter ni à protéger du regard de l'autre. Je vois un corps cherchant à s'ouvrir, à respirer, à se rendre perméable, en état de disponibilité, «hors de soi», en attente du moment où «les mouvements surgissent» au lieu «d'être exécutés».



2ème photo, M. Klingler festival Stromereien, Zurich août 2011. Photo: C. Glaus.

La deuxième photo, semble saisir un autre moment, une autre étape du processus de la performance. Ici, le corps de Monica apparaît comme un corps dansant qui agit, ému et mu par des tensions. Le cadre, plus rapproché, ne laisse voir que trois personnes du public en arrière-plan et un peu floues. Le corps de Monica, et celui du public, sont séparés, comme appartenant à deux niveaux (de réalité?) différents. Monica est comme saisie par quelque chose. Ses épaules sont soulevées, ses coudes pliés avec les deux avant-bras parallèles (l'un à l'autre) et tendus vers l'avant. La tension est prolongée par les dix doigts qui donnent l'impression de contenir, avec force et douceur, un espace vibrant. Son visage participe du mouvement qui, comme un frisson, paraît traverser le corps tout entier. Le souffle semble être retenu dans le buste soulevé, comme prêt à sortir dans une exhalation imminente. Ici, le corps semble être moins réceptif et en attente que dans l'image antérieure. Il bouge bouleversé, secoué, engendrant des gestes amples et visibles.

Porter le flux, la respiration, les tremblements de cet être que je suis à une dimension perceptible du maintenant et ici¹³⁵.

Fragilité

La mise en évidence et en valeur de la fragilité du corps, l'insistance sur sa capacité et qualité de pouvoir être «hors de soi», l'exploration exigeante que fait Monica de son

¹³⁵ M. Klingler, extrait de «Mon corps », texte envoyé par courriel le 21 janvier 2011.

potentiel de vulnérabilité, sont des singularités de sa proposition artistique, des qualités qui donnent à sa recherche une valeur éthique, esthétique et politique.

Des conditions favorables

Monica a pu trouver les conditions nécessaires lui permettant de développer sa pratique artistique, dans le milieu et le cadre de la performance-art (plutôt que dans celui de la danse contemporaine).

La performance, cet art des corps présents (celui de l'artiste, ceux des spectateurs et tout autre corps) est pour moi un des domaines idéaux pour se redemander, pour se rappeler ce que c'est d'être, ce que c'est un corps, ce que c'est d'être corps.

C'est en performance que je trouve la liberté maximale pour mon travail artistique¹³⁶.

Le public habitué aux performances n'est pas en attente d'un résultat ni d'un produit, il se satisfait d'assister à un moment où l'artiste est en travail. Ce contexte donne à Monica la possibilité d'expérimenter et de créer avec une plus grande liberté.

Dans le milieu de la performance-art, la conception et mise en valeur (en situation de performance) d'un corps non dominant, relié à d'autres corps et évoluant sans un but précis, est habituelle et partagée par plusieurs artistes.

Le corps du performer interviendra comme un élément de plus ; parmi les matières ou outils desquelles il s'entoure et avec lesquelles il se met en relation. Un corps, culturellement inscrit, devenu signe, (...) qui se connectera et s'articulera avec les objets qui l'entourent et peuplent l'espace de l'action¹³⁷.

Nous pourrions parler ici d'un corps-matière qui ne s'achemine ou ne se dirige pas vers un résultat concret ou vers un but déterminé marqué par la raison, mais plutôt qui est, parcourt, traverse, déambule et intervient dans l'espace qu'il a choisi au préalable pour le développement de son action, entraînant avec lui la charge sociale et culturelle, qui à la fois, lui appartient et ne lui appartient pas¹³⁸.

Le performer sent son corps comme une matière unique, qui se met en relation avec une autre, d'autres, qui sont présentes et qui font partie de son intervention¹³⁹.

¹³⁶ M. Klingler, «Corps Présents», *op.cit.*, p. 200.

¹³⁷ Bartolomé Ferrando est un artiste et performer qui enseigne cette discipline à l'Université de Bellas Artes de Valencia. Les extraits que je traduis ici proviennent de son livre *El arte de la performance: Elementos de creación* (Valencia: Mahali, 2009), p. 8.

¹³⁸ Ferrando, *ibid.*, p. 38.

¹³⁹ *Ibid.*

Des obstacles

Pourraient faire obstacle à cet état de «disponibilité» tant recherché par Monica, les traces, les marques portées par le corps ; les gestes, les attitudes, les tensions inscrites ; tout ce qui le modèle et fixe en lui (malgré lui) des formes, qui l'empêche d'être malléable, réceptif à la situation et au moment présent. Un autre obstacle serait la perte de l'équilibre fragile entre agir et se laisser agir.

En montrant à Monica mes commentaires sur les deux photos, elle me signale que sa recherche actuelle se rapproche de plus en plus de la 1^{ère} photo. Elle m'explique que dans ses dernières performances¹⁴⁰ il n'y a plus de gestes aussi évidents (perceptibles) que ceux qui apparaissent dans la 2^{ème} photo, qu'elle réussit lentement à agir de moins en moins, à n'être qu'un corps réceptacle qui se laisse traverser et qui résonne.

¹⁴⁰ Comme celle qu'elle vient de faire à Lanzarote (le 9 mars 2013) dans le cadre du festival de performance *Lo que lleva el viento II. Encuentro internacional de arte de acción en el espacio urbano*.

Marian : passage vers un corps dansant «hors de soi»

(...) les liens que nous avons avec les autres constituent un sentiment de soi et font de nous ce que nous sommes¹⁴¹.

Dans *Materia Viva* comme dans *Figuras*, le corps (mon corps) ne peut devenir corps dansant qu'après une transformation. Celle-ci ne peut avoir lieu que si certaines conditions sont réunies et après avoir fait l'ouverture et la traversée d'un passage. Le corps, une fois transformé en corps dansant peut alors devenir extrêmement perméable, évoluer et élaborer des gestes en interaction avec les autres présences (l'espace, le public, etc.).

Créer une situation propice

Lorsque des participants viennent assister à la présentation de mon travail, je les accueille et je veille à créer, à travers la parole, une situation qui soit propice et favorise la complicité, l'empathie.

La parole, soutenue par mes mains, est un outil indispensable pour construire cette atmosphère nécessaire. Avec elle, je donne des explications sur la démarche, je partage un poème qui m'interroge (en le traduisant et disant à voix haute), etc. Mon attitude (ouverte et disponible), ma position dans l'espace (assise au sol très près des participants), ainsi que ma manière (chaleureuse) de m'adresser aux personnes présentes, contribuent à créer cette intimité nécessaire. Lorsque la situation me semble favorable, peut avoir lieu le passage vers le corps dansant.

Passage vers le corps dansant : le tokonoma

Le mot *tokonoma* revient constamment dans les paroles que j'adresse au public. C'est un mot japonais (床の間) que j'ai découvert dans un poème de José Lezama Lima. C'est un de ses derniers et plus beaux poèmes, *Le pavillon du vide*¹⁴². Le mot *tokonoma* y est répété de nombreuses fois (cinq occurrences) et associé, ou en relation paradigmatique, avec les mots «vide», «creux». Ces substantifs sont caractérisés par l'adjectif «petit» : «petit vide», «petit creux».

¹⁴¹ J. Butler, «Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle», *op.cit.*, p. 32-33.

¹⁴² «El pabellón del vacío» poème écrit en 1976 et appartenant au recueil *Fragmentos a su imán* (1970-1976).

(...) De pronto, recuerdo, / con las uñas voy abriendo /el **tokonoma** en la pared.
Necesito un **pequeño vacío**, /allí me voy reduciendo para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar. /Un **pequeño vacío** en la pared¹⁴³.

(...) De pronto, con la uña / trazo un **pequeño hueco** en la mesa. /Ya tengo el
tokonoma, el **vacío**, /la compañía insuperable, /la conversación en una esquina de
Alejandría¹⁴⁴.

Le *tokonoma* est présenté comme un espace qui donne accès à une autre dimension spatiale et temporelle. Dans ce lieu autre, comme les hétérotopies décrites par Michel Foucault¹⁴⁵, nous subissons une sorte de transformation et nous devenons un(e) «autre».

L'entrée dans le *tokonoma* se fait au moyen d'un abandon, d'une perte (lâcher), par réduction ou diminution : «me voy reduciendo» (je commence à me réduire), «me duermo» (je m'endors).

La transformation, qui entraîne le passage par le *tokonoma*, est exprimée dans le poème à l'aide de verbes et d'expressions appartenant au champ sémantique de l'apparition et de son antonyme, la disparition : «réapparaître» «disparaît et retourne», «je deviens invisible», «je récupère mon corps», «j'évapore l'autre».

allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo¹⁴⁶(...)

Me voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el
tokonoma. / Me hago invisible/ y en el reverso recobro mi cuerpo¹⁴⁷ (...)

Cette transformation, semble donner lieu à une sorte de dédoublement :

¹⁴³ C'est la première strophe du poème. Je mets en gras le terme «tokonoma» et les expressions qui lui sont associées. J. Lezama Lima «El pabellón del vacío», in *Poesía* (Madrid: Cathedra, 1992), p. 394. Malheureusement aucune traduction en français n'est disponible, je tente et je propose alors ma traduction : «Soudain, je me souviens, /avec les ongles je commence à ouvrir/ le tokonoma dans le mur. J'ai besoin d'un petit vide, / là-bas je commence à me réduire pour réapparaître à nouveau, me tâter et mettre le front à sa place. / Un petit vide dans le mur».

¹⁴⁴ Deuxième strophe du poème. Lima, *ibid.*, p. 395. Ma traduction : «Soudain, avec l'ongle / je trace un petit creux dans la table. / J'ai déjà le tokonoma, le vide, / la meilleure des compagnies, / la conversation dans un coin d'Alexandrie».

¹⁴⁵ «Les hétérotopies» est une conférence radiophonique prononcée par Michel Foucault le 21 décembre 1966 sur France-Culture, publiée in M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies, op.cit.*, p. 21-36.

¹⁴⁶ Lezama Lima, *op.cit.*, p. 394. Ma traduction : «(...) là-bas je commence à me réduire / pour réapparaître à nouveau (...)

¹⁴⁷ Lima, *ibid.*, p. 395. Ma traduction : «Je commence à me réduire, / je suis un point qui disparaît et revient / et je rentre tout entier dans le tokonoma. /Je deviens invisible / et dans le revers je récupère mon corps».

Me duermo, en el tokonoma / evaporo el otro que sigue caminando¹⁴⁸.

Le *tokonoma* peut être créé avec un geste très simple, «gratter», pouvant être fait : avec l'ongle dans le mur, sur une table, sur un papier de soie ou sur le bord d'une tasse de café.

(...) Tener cerca de lo que nos rodea / y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma / y su envoltura caben / en un pequeño vacío en la
pared /o en un papel de seda raspado con la uña. (...) ¹⁴⁹

(...) El vacío es más pequeño que un naípe / y puede ser grande como el cielo, /
pero lo podemos hacer con nuestra uña / en el borde de una taza de café ¹⁵⁰(...)

Un espace accueillant et protecteur

Le *tokonoma* est présenté comme étant un espace accueillant et protecteur. Le poète le distingue de la «grotte», une cavité naturelle qui peut offrir un abri provisoire mais qui n'écarte pas la peur ni le sentiment de danger.

La aparición de una cueva / es misteriosa y va desarrollando su terrible.
Escondese allí es temblar, / Los cuernos de los cazadores resuenan en el bosque
congelado¹⁵¹.

Le *tokonoma*, étant un espace construit par un geste volontaire et créatif, offre, au contraire, une véritable protection. Il est «calme», «avec un silence plein de lumières ».

C'est un espace où l'on peut «disparaître», «devenir invisible» ou «s'endormir», des actions en étroite relation avec la fragilité et l'abandon.

¹⁴⁸ Lezama Lima, «El pabellón del vacío», *op.cit.*, p. 396. C'est le dernier vers, avec lui se termine (ou s'ouvre) le poème. Ma traduction : «Je m'endors, dans le tokonoma / j'évapore l'autre qui continue à marcher».

¹⁴⁹ Lima, *ibid.*, p.394. Ma traduction : «Avoir près de ce qui nous entoure / et près de notre corps, l'idée fixe que notre âme / et son enveloppe rentrent/dans un petit vide dans le mur/ ou dans un papier de soie gratté avec l'ongle».

¹⁵⁰ Lima, *ibid.*, p. 396. Ma traduction : «Le vide est plus petit qu'une carte / et il peut être grand comme le ciel, /mais nous pouvons le faire avec notre ongle / dans le bord d'une tasse de café. »

¹⁵¹ *Ibid.* Ma traduction : «L'apparition d'une grotte/ est mystérieuse et accentue l'effroi. Se cacher là c'est trembler, / les cornes des chasseurs résonnent dans le bois gelé».

C'est extraordinaire dans le poème, la quantité d'espaces différents qui sont convoqués. Lezama Lima ne cesse de bifurquer, d'ouvrir, de nommer une multiplicité de lieux où l'imaginaire du lecteur peut se perdre, errer : une chambre, un café, un coin d'Alexandrie, el Prado (une rue de la Havane), une plage, une grotte dans un bois gelé, etc.

Pero el vacío es calmoso, / Lo podemos atraer con un hilo / e inaugurarlo en la insignificancia¹⁵².

Le *tokonoma* possède les mêmes propriétés que j'attribue au corps intime, contenant protecteur qui peut être créé par un simple geste ou par des mots. Il serait, à la différence de l'espace scénique protégé et déjà donné du théâtre, un lieu à construire, à engendrer, aux parois impalpables, plus perméables et fiables.

Dans le tokonoma

Après avoir convoqué un autre espace (par mes mots, par ceux des poètes sollicités), il me suffit de reculer d'à peine quelques pas, de me concentrer sur les sensations du corps, pour entrer (et avec moi faire aussi entrer les participants) dans le *tokonoma*. Cet espace-temps autre me permet d'écarter les protections, de me rendre très poreuse, d'être et de me montrer «hors de moi». Je peux ainsi exposer ma vulnérabilité, devenir un corps dansant perméable qui incorpore, se fait et défait, en échange avec les autres corps.

Dans le *tokonoma*, en devenant corps dansant «hors de moi» je peux enfin m'effacer, «évaporer l'autre¹⁵³».

¹⁵² J. Lezama Lima, «El pabellón del vacío», *op.cit.*, p. 396. Ma traduction : «Mais le vide est calme / nous pouvons l'attirer avec un fil / et l'inaugurer dans l'insignifiance».

¹⁵³ Ce sont les derniers mots du poème de Lezama Lima (voir p. 224, note 148).



Marian del Valle, *Figuras*, Bruxelles le 9 octobre 2011. Photo : Eva Soriano

Potentiel de vulnérabilité

Développer, travailler la capacité à se rendre «hors de soi» pour élargir son corps, l'éloigner et pouvoir l'observer, l'étudier, l'explorer, l'interroger. Corps devenant une matière objet de recherche. Un corps-écriture, un corps-danse à partager, un corps-thèse.

En explorant ma fragilité, en poussant un peu plus loin ma capacité à être «hors de moi», je me donne la possibilité de devenir autre, d'autres. C'est un besoin vital, laisser enfin de côté les protections, abandonner ce corps musclé et en apparence sûr de lui-même. Me défaire de mes défenses là où je sais, où nous savons, que la possibilité de subir une agression est annulée ou atténuée grâce au «corps protecteur» créé et au choix de la situation appropriée pour le faire. Glisser en douceur de mon corps de guerrière à un autre corps, vulnérable, réceptif, sensuel et sensible. A un corps fantôme aussi. Pouvoir faire et partager pleinement l'expérience de la sensualité, «la sensualité qui a été précisément le fait le plus radicalement gommé de l'expérience féminine¹⁵⁴».

Dans l'entraînement quotidien de la danse, nous exerçons la perméabilité, notre capacité à être poreux à l'environnement et à l'autre. Barbara, en parlant de sa formation et pratique de danseuse, explique que celle-ci l'a aidée à aiguiser sa capacité à sentir les mouvements de l'autre, à percevoir avec plus d'acuité et de finesse l'espace, l'environnement, à pouvoir établir un lien plus intime avec les territoires où elle mène ses recherches et qu'elle traverse.

Dans ma vie, j'ai dû souvent, selon les contextes et situations, faire des passages, parfois difficiles, entre la démonstration de mes capacités défensives et d'autoprotection, et cette recherche plus sensible et complexe d'un supplément de perméabilité, d'ouverture, menant à une exacerbation de ma fragilité.

Lorsque je danse, l'intense expérience de sentir cette augmentation de mon potentiel de vulnérabilité me bouleverse. C'est comme si soudain je

¹⁵⁴ A. Rich, «La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne», *op.cit.*, p.91.

disparaissais et à ma place émergeait un champ de forces dynamiques, changeantes et incontrôlées, remplaçant ce qui un instant à peine semblait être une unité : un corps, une volonté. Des émotions en cascade traversent ce corps en écoute, disponible, en état d'accueil ; ce corps devenu creux, tokonoma, ouvert et ouverture vers un/d'autre(s) espace-temps.

La danse me donne cette opportunité rare de m'élargir, (ou de me réduire) de me débarrasser de moi, de mes identifications et identités, de me vider de mes intentions, de laisser émerger d'autres désirs. Elle me rend à la mort, à la perte. Mon corps-fantôme est pourtant si charnel, si sensible et attentif aux demandes exigeantes de souplesse et d'équilibre de mes mouvements. Mes mouvements? Mes gestes? Mon corps? Qui actionne les gestes et les mouvements de ce corps dansant, de ce corps-fantôme, de ce corps-tokonoma?

Sujets en devenir, formes ouvertes, en processus

Mon travail est un endroit de portes et fenêtres ouvertes, de publique intimité, de conversation maintenue¹⁵⁵.

Maintenant mes performances sont des moments partagés d'une pratique continue.¹⁵⁶

Un autre niveau de l'exploration artistique, à l'intérieur duquel sont contenus les corps dansant «hors de soi», concerne le questionnement sur le support à donner, ou à ne pas donner, à la proposition artistique. Quelle(s) forme(s) choisir pour la partager? Quel(s) contenant(s) serai(en)t approprié(s) pour contenir ces «contenus» fragiles? Quel(s) degré(s) de contention, stabilité, fluidité, ouverture ou perméabilité devrai(en)t avoir ces formes-contenants?

Si chaque projet a donné lieu à des formes concrètes, visibles, partagées avec le public, les processus ne se limitent pas à l'ensemble de ces formes. Des intentions, des désirs moins perceptibles et plus souterrains font également partie de ces projets.

Ces intentions parcourent l'ensemble du processus et ne s'actualisent pas forcément dans une forme (ou dans une seule forme) précise. Elles se manifestent, par exemple, dans le choix et la manière de traiter les formes choisies (performance, film, écriture, etc.). Tout en étant très différentes d'une artiste à une autre et variables en fonction du projet, ces formes sont travaillées comme des contenants souples, ouverts, aux parois fluides¹⁵⁷.

Un autre aspect commun, présent dans ces démarches, est le besoin de retravailler, transformer, réactiver ou réélaborer les matériaux (ou formes) une fois créés ou devenus stables. Leurs pratiques manifestent la nécessité de trouver des stratégies permettant aux propositions artistiques de rester ouvertes, en vie, en «devenir».

¹⁵⁵ B. Manzetti, extrait du dossier *Enfant Guitare Rouge*, une proposition pour une résidence de recherche et de création au CCN d'Angers, envoyé par courriel le 28 février 2010. Voir annexes, p. 25.

¹⁵⁶ M. Klingler, «Corps Présents», *op.cit.*, p. 205.

¹⁵⁷ Il y a une relation entre cette manière de traiter la forme et la conception «relationnelle» de l'œuvre artistique théorisée par Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* (Dijon : Les presses du réel, 2001). Le choix d'une forme ouverte, «relationnelle», met en cause la notion d'auteur (ici le chorégraphe) qui n'a plus la maîtrise ni le contrôle sur ce qu'il propose et donne à partager. Un autre rapprochement possible, que je développerai plus loin, est à faire entre cette recherche de contenants et formes aux parois fluides et ce que Luce Irigaray nomme «La 'mécanique' des fluides », in L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris : Les Editions de Minuit, 1977), p. 103-116.

Ces chorégraphes ne tentent pas d'affirmer «l'être» : l'identité, la stabilité ou signature d'une œuvre. Elles semblent plutôt vouloir y échapper en cherchant des façons d'entretenir «le devenir».

Je reviens encore sur la notion de processus qui parcourt et soutient cette recherche. L'étude des processus créatifs en cours, faite à partir de la position et de l'action dynamique d'accompagner, s'avère (si l'on met l'accent sur cette recherche du «devenir») être l'approche la plus appropriée pour étudier ces démarches. Comme je l'ai déjà écrit dans les pages précédentes¹⁵⁸, il n'aurait pas été adéquat (ni possible) de traiter les parties visibles (formes partagées avec le public), ou l'ensemble des processus, comme des œuvres chorégraphiques (signées) dont on aurait pu faire une analyse.

Entretenir le devenir

«(...) pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de la perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà «devenu» n'importe pas pour l'art*¹⁵⁹.»

Si le «but de l'art», selon les mots de Chklovski, est de faire «*éprouver le devenir de l'objet*», un critère possible pour juger la valeur d'une proposition artistique pourrait être sa capacité à entretenir «le devenir», à garder l'objet vivant et à résister à sa

¹⁵⁸ Voir aux pages précédentes p. 227- 228.

¹⁵⁹ V. Chklovski, «L'art comme procédé» (1917), in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (Paris: Editions du Seuil. 1965), p. 83. Victor Chklovski, formaliste russe, dans «L'art comme procédé», explique que ce qui est propre à l'art et le caractérise comme étant son procédé spécifique c'est la «singularisation». Rendre singulier ce qui est avalé, non perçu, par notre vie quotidienne, réglée par les lois de l'économie des forces, qui fait que les actions, une fois devenues habituelles, deviennent aussi automatiques. L'art (dans notre cas la construction de la situation, le rapport au corps, à l'espace et aux spectateurs) provoque un arrêt, ou un ralentissement de la perception, le corps et le moment deviennent alors «singuliers», uniques, et non quelque chose de rapidement reconnaissable sur lequel les sens ne se posent plus. Je n'ai jamais cessé de penser à ce concept de singularisation découvert grâce au professeur Marc Dominicy en 1993 dans son cours de poétique à l'Université Libre de Bruxelles.

fixation dans un objet «déjà ‘devenu’» comme le serait une œuvre. Pour certains artistes la nécessité d’entretenir le devenir peut être également existentielle¹⁶⁰.

C’est probablement cette double recherche, artistique et existentielle, qui a motivé le choix et l’engagement dans l’exploration de formes ouvertes et en devenir dans nos démarches et pratiques artistiques.

La vision féministe nomade de la subjectivité, théorisée par Rosi Braidotti, met également l’accent sur le devenir¹⁶¹. Dans la vision que propose la théoricienne féministe du sujet femme, ce sujet n’est pas «déjà ‘devenu’», il est plutôt «un projet à la fois politique et éthique¹⁶²». Elle parle d’un «devenir-femme du sujet», qu’elle conçoit comme un «processus ouvert et concret¹⁶³».

Barbara, Monica et Marian (moi-même) traitent (nous traitons) et travaillent (nous travaillons) les formes-contenants choisies de façon à ce qu’elles n’immobilisent pas le projet artistique (le rendant *déjà ‘devenu’*), à ce qu’elles ne lui offrent qu’un support transitoire, non définitif.

La manière d’investir ces formes¹⁶⁴ peut être considérée comme un choix autant esthétique que politique, comme une forme de «recherche active de possibilités de résister aux formations hégémoniques¹⁶⁵». Leurs (nos) pratiques manifestent d’une «subjectivité politique» vécue «comme recherche d’espaces de résistance», ce qui, selon les propres mots de Braidotti¹⁶⁶, constitue une des exigences de la «pratique féministe radicale postmoderne».

¹⁶⁰ C’est le choix que fait le poète dans *Cielo Vivo*, voir le poème de F. García Lorca à la page 15. Choisir le vivant (l’objet en devenir) peut conduire à une exigence parfois douloureuse, celle d’avoir «la chair à vif», de s’exposer.

¹⁶¹ L’influence de Deleuze est très présente dans cette vision du sujet en devenir. Braidotti se positionne comme philosophe nomade et partage avec le philosophe français sa redéfinition de la philosophie comme une activité qui doit permettre d’«expliquer le changement et les conditions qui changent» ; voir citation complète aux pages précédentes (page 220, note 65).

¹⁶² Je fais référence à l’article de R. Braidotti, «Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes», *op.cit.*, p. 2.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Plus loin, je préciserai et donnerai plus de détails sur la singularité de ces formes.

¹⁶⁵ R. Braidotti, *Sujetos Nómades*, *op.cit.*, p. 76.

¹⁶⁶ Braidotti, *ibid.*, p. 57.

Le processus, le projet, l'errance

Les propositions artistiques qui sont au cœur de cette recherche, ne se constituant pas en «œuvres», ni en formes stables ou hégémoniques, cherchent à transmettre et à rendre intensément «la sensation de la vie¹⁶⁷», à faire «sentir» et «éprouver» non seulement «que la pierre est de pierre¹⁶⁸», mais que nous sommes des sujets incarnés et nomades (post métaphysiques, non unitaires, multiples, complexes et en devenir¹⁶⁹), que nous sommes vulnérables, fragiles et mortels.

L'exploration artistique se confond ici avec une recherche existentielle, éthique et politique. Le besoin d'expérimenter (voir d'affirmer) «des formes alternatives de subjectivité¹⁷⁰», «des nouvelles formes de subjectivité féminine¹⁷¹» se confondant avec la nécessité (et l'exigence) artistique de ne pas s'arrêter sur «*ce qui est déjà 'devenu'*».

L'art, travaillé comme un projet en constant mouvement, en devenir, serait ici en résonance ou inséparable du projet nomade féministe, de la recherche d'un devenir femmes, «du projet de la différence sexuelle»¹⁷², d'entretenir un travail d'autocréation constante.

Le rapport au territoire

Une des conséquences de ce besoin d'entretenir le mouvement est la relation de qualité que ces artistes entretiennent avec l'espace, avec le territoire que leur projet traverse ou dans lequel il s'inscrit.

Le territoire renseigne et redéfinit constamment les contours de ma fonction d'artiste. Il existe dans ma recherche une corrélation évidente entre dimension géographique et dimension intime d'un projet. Si la résolution scénique est toujours techniquement possible, c'est l'exercice du territoire, le hors-scène et le

¹⁶⁷ Je reprends des mots de la citation de l'article de Chklovski, «L'art comme procédé», *op.cit.*, p. 83.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Ce sont les «nouveaux sujets» «ceux qui viennent après la crise du sujet euro-centrique et phallo-centré» ; R. Braidotti, «Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes», *op.cit.*, p.2.

¹⁷⁰ Des mots de Rosi Braidotti, extraits d'un chapitre du livre *Sujets Nomades*, où elle parle du caractère positif de la différence sexuelle ; R. Braidotti, *Sujets Nomades*, *op.cit.*, p. 143.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Ma traduction : «La tâche de réfléchir à de nouvelles formes de subjectivité féminine, à travers le projet de la différence sexuelle, entendu comme le désir de la femme de sortir des identités basées sur le phallo, implique de transformer les structures et images mêmes de la pensée et non seulement le contenu propositionnel des pensées» ; *ibid.*

format expérimental, qui me semblent aujourd'hui plus adéquats pour aborder, inventer, partager l'expérience de l'art au quotidien¹⁷³.

Chacune des différentes formes que prennent leurs projets est en interaction avec un territoire concret. Le manque de stabilité et d'achèvement de ces formes permet qu'un véritable échange puisse se faire avec le territoire. Leurs (nos) démarches, poreuses et sensibles, ont une approche du territoire très différente de celle qu'André Lepecki explique comme étant propre à «la modernité» :

La modernité imagine sa topographie en faisant abstraction de sa fondation sur un territoire occupé au préalable par d'autres corps humains, par d'autres formes de vie, imprégné d'une autre dynamique, d'autres gestes, pas et temporalités.¹⁷⁴

Le territoire en géographie politique (Claude Raffestin) est défini comme «un espace transformé par le travail humain»¹⁷⁵. Le choix de la mise en forme de nos projets artistiques respectifs, est indissociable de la relation que nous (Barbara, Monica et moi-même) entretenons avec le territoire.

Le choix de privilégier des formes en devenir (au «format expérimental»¹⁷⁶), au détriment de formes plus stables et plus facilement reconnaissables, répond au besoin de rendre perméables ces formes, de les inscrire dans un territoire qui, lui aussi, est en mouvement, changeant.

Mouvement, devenir, processus, nomadisme, «forme en devenir et territoire», relie encore ces démarches artistiques aux critiques féministes du phallogocentrisme.

Le choix de proposer des formes instables, non sédentaires, comme mode de partage de nos recherches artistiques respectives, de même que le fait de mettre l'accent sur le processus, me semble découler de la position, toujours dynamique, «en tant que femmes». Cette position nous entraîne vers une refus ou impossibilité de nous

¹⁷³ B. Manzetti, extrait du dossier de candidature pour la bourse Villa Médicis, *Qui se nourrit de fleurs*, reçu par mail le 20 février 2013. Voir annexes p. 46.

¹⁷⁴ Ma traduction du texte de A. Lepecki, *Agotar la danza, Performance y política del movimiento* (Alcalá: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá, 2008), p. 34.

¹⁷⁵ C. Raffestin, «Ecogenèse territoriale et territorialité», in F. Auriac et R. Brunet (eds.), *Espaces, jeux et enjeux* (Paris: Fayard, 1986), p. 173-185. Voir aussi à la page 26, la note 31.

¹⁷⁶ Selon les propres mots de Barbara, *Qui se nourrit de fleurs*, reçu par mail le 20 février 2013. Voir annexes p. 46.

«territorialiser» (nous et nos pratiques artistiques) et entraîne (et permet d'entretenir) un désir-besoin de nous «déterritorialiser».

C'est le territoire de nos identités passées, de notre mémoire immobilisée, que nous déterritorialisons. Prendre position mais à partir du mouvement, du déplacement. Traverser, transmettre ou s'inscrire dans un territoire, mais sans laisser de traces durables. Une mémoire sans cesse à reconstruire, à requestionner, à réactualiser. Avec nos corps, avec l'écriture et la rencontre, ramener à l'urgence du présent nos mémoires, nos fantômes, nos «devenir monde».

C'est en respirant, en échangeant nos parties ouvertes que le territoire s'inscrit en nous, que nous le transportons, élargissons et modifions. Nous, «sujets nomades», femmes en devenir, pourrions nous créer des formes stables? Epouser le mouvement, la question renouvelée, éclairée d'un autre point de vue. Le cœur ouvert, le concept pas complètement éclairci. La suggestion poétique. Poétique est la forme non assujettie à contenir une idée, une pensée, une proposition cohérente. Poétique la forme qui n'est pas au service d'un contenu, une forme qui se forme au gré des ajouts (de contenu en contenu), en errance.

Barbara Manzetti, «en forme de»

Pendant les quatre années de cette recherche, Barbara a mis en mouvement et donné forme à une multiplicité de propositions artistiques. Les mises en forme varient et sont très différentes d'un projet à un autre.

Deux projets ont pris une forme plus stable : l'un matérialisé « en forme de¹⁷⁷ » film, *Une forme amie*¹⁷⁸, et l'autre cristallisé «en forme de» livre, *Epouser. Stephen. King*¹⁷⁹. A l'extrême opposé, elle a développé un projet qui a été le moins formalisé, ne possédant pas de contours clairs et bien délimités, celui qu'elle a mené dans l'appartement gérontologique¹⁸⁰ *Les Quatre Saisons* à Aubervilliers, *Une performance en forme de livre*¹⁸¹.

Entre ces deux modalités de mise en forme, très opposées, se situeraient différentes expériences et formes performatives présentées en public pendant la même période. Ces dernières s'inscrivent dans deux territoires bien précis : les laboratoires d'Aubervilliers (pour le projet *Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre*¹⁸²) et l'Espace Khasma (pour le projet *Epouser Stephen King*¹⁸³).

¹⁷⁷ La formule «en forme de» est utilisée par Barbara comme sous-titre à un de ces projets *Une performance en forme de livre*. Cette expression a été reprise par Olivier Marboeuf pour nommer les intertitres de l'article qu'il a écrit sur le travail de Barbara, «J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas. Un endroit pour l'écriture de Barbara Manzetti» in revue *Le Journal des Laboratoires*, (mai-août 2012), p.18. Disponible sur : <http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/jdl_mai-août_2012_web2.pdf>

¹⁷⁸ Barbara a réalisé un autre film vidéo en 2010, *Le bateau du nous*, avec Jennifer Lacey lors d'une résidence d'une semaine aux Laboratoires d'Aubervilliers, cependant elle n'a pas intégré ce film à ses autres projets.

¹⁷⁹ Sorti en mars 2013 et publié par les petits Matins (Paris).

¹⁸⁰ Ce terme sert à nommer d'une façon spécifique un espace de vie pour des personnes âgées qui ont perdu leur autonomie. Cette désignation a pour but de distinguer cet espace d'autres lieux comme seraient les résidences, ou les asiles.

¹⁸¹ Je parlerai plus longuement de ce projet dans les pages qui vont suivre.

¹⁸² Présentations publiques de Barbara Manzetti : le 20 mai 2011 (avec Olivier Nourrisson et Lucile Delzenne) ; le 22 septembre 2011 (avec Christian Olivier, Pascaline Denimal et Renaud Golo) ; le 26 janvier 2012 (avec Denis Mariotte et Tanguy Nédélec) ; le 10 mai 2012 (avec Pascaline Denimal et Tanguy Nédélec) ; le 3 octobre 2012 (avec Marian del Valle et Tanguy Nédélec) et le 20 décembre 2012 (avec Pascaline Denimal, Marian del Valle et Renaud Golo). Une autre présentation faite en public et reliée à ce projet a été celle présentée dans le cadre de la biennale d'art contemporaine de Rennes le 3 juin 2012 : *Une performance en forme de livre. The quiet man*.

¹⁸³ Du 5 au 10 avril 2011, ouverture au public présentée comme des activations d'extraits du livre ; du 6 au 10 décembre 2011, nouvelle ouverture présentée comme une performance-exposition.

Eviter de donner une forme unique et facilement reconnaissable à un projet est probablement pour Barbara non seulement une façon d'«augmenter la difficulté et la durée de la perception¹⁸⁵», de garder vivant et en devenir l'art, mais aussi de questionner la place de l'art dans la vie quotidienne.

Plus un projet est mis dans une forme reconnaissable, unique et définitive, plus il risque de devenir un objet d'art, c'est-à-dire quelque chose de séparé, d'isolé de la vie. Devenant séparé, il va devoir être placé dans un autre espace («surélevé» et «exemplaire» selon les mots de Barbara), dans un lieu spécifique et protégé, comme sont les lieux désignés pour la culture (un musée, un théâtre, un centre d'art, etc.). Si ces lieux peuvent servir à Barbara d'espaces de travail, d'appui pour un projet, pour le concevoir, le réaliser ou le partager momentanément, comme ce fut le cas du CCN de Montpellier¹⁸⁶ ou du théâtre de la Bastille¹⁸⁷, ils ne constituent en aucun cas les lieux de destination du projet.

Deux espaces, situés dans la banlieue de Paris, ont accueilli et soutenu les projets de Barbara pendant une période d'un an¹⁸⁸ : les laboratoires d'Aubervilliers (à Aubervilliers) et l'espace Khasma (aux Lilas). Ces lieux, pour Barbara, ne sont pas des endroits fermés, isolés, mais des espaces s'inscrivant dans un territoire vivant, habité par une multiplicité de gens : Quatre Chemins, Aubervilliers ; le quartier des Lilas, la rue Chassagnolle ; les chemins¹⁸⁹ reliant Pantin (son domicile) et Aubervilliers, Pantin et les Lilas.

En s'appuyant sur ces deux territoires, Barbara a pu mener à bien l'écriture de son livre *Epouser. Stephen. King*. Autour de ce livre, pour le créer et pouvoir le partager, elle a

¹⁸⁴ Je viens de passer cinq jours (du 29 septembre au 4 octobre 2012) de travail et de vie avec Barbara, invitée par elle pour l'accompagner dans une des dernières présentations aux Laboratoires d'Aubervilliers (le 3 octobre 2012), avec la présence également de Tanguy Nédélec. J'écris ici sur certains aspects du travail de Barbara en m'appuyant sur mon observation et sur les nombreuses conversations maintenues avec elle et Tanguy pendant ces cinq jours. Ces conversations n'ont pas été enregistrées, je ne garde comme trace que la mémoire très récente et des notes prises sur le vif. Voir annexes p. 74-77.

¹⁸⁵ V. Chklovski, «L'art comme procédé», *op.cit.*, p. 83.

¹⁸⁶ Barbara fut accueillie en résidence pendant le mois de février 2010.

¹⁸⁷ Barbara fut accueillie en résidence pendant une semaine en novembre 2009.

¹⁸⁸ Entre 2011 et 2012.

¹⁸⁹ Barbara se déplace toujours à pied, ou en vélo (plus rarement), elle aime explorer différents itinéraires possibles. J'ai eu le plaisir de marcher avec elle, de l'accompagner dans certains de ces périple et errances à plusieurs reprises.

réalisé une série d'actions : des distributions de fragments du livre (de main en main, déposés dans une enveloppe dans des boîtes aux lettres, etc.). Le besoin «d'aller vers les gens», de trouver un mode de partage qui passe par une relation, par une rencontre de personne à personne, est devenu de plus en plus important pour Barbara. Comme si la forme plus stable que prenait le livre devait être compensée, complétée ou rééquilibrée par des actions rendant le mouvement à la forme en train de se stabiliser, remettant le livre en contact direct avec la vie, les autres.

Les moments d'ouverture (aux Laboratoires d'Aubervilliers et à l'espace Khiasma), prenant la forme d'une présentation performée, répondaient plus à la demande des lieux qui l'accueillaient qu'au besoin de l'artiste. Le fait de rassembler des gens dans un lieu, de les inviter à venir, à assister à un événement à une heure et à une date précise, est devenu pour Barbara de moins en moins nécessaire et de plus en plus problématique. Au lieu de convoquer le public, elle préfère «aller vers les gens».

Dans les actions qu'elle met en place pour aller vers l'autre, la forme que prend la proposition se confond avec la relation, elle perd les contours (temporels et spatiaux) qui pourraient la séparer et la distinguer d'un moment de vie. L'art, prenant la forme d'une relation (d'égal à égal), ne serait plus différent d'une expérience existentielle quelconque. Il ne se manifesterait que par des actions non-séparées de la vie quotidienne, il deviendrait un simple moment de vie partagé.

Dans l'appartement gérontologique

L'inscription de son travail artistique dans un territoire, le désir et le besoin d'aller vers les gens, ont motivé le projet que Barbara a mené pendant un an¹⁹⁰ dans un appartement gérontologique. Cet appartement, situé à quelques 200 mètres des Laboratoires d'Aubervilliers, réunit une quinzaine de résidents et une dizaine d'auxiliaires de vie, ainsi qu'un directeur. Les résidents sont des personnes âgées qui, pour des problèmes de santé (Alzheimer, handicap physique, etc.), ont perdu leur autonomie.

La forme que prenait le projet de Barbara se confondait et se diluait¹⁹¹ dans une série d'actions ayant pour but «de relier», ainsi que de rendre possible une «fiction» :

¹⁹⁰ Le projet a commencé en janvier 2012 et s'est terminé en décembre 2012.

¹⁹¹ Barbara dirait que son art «se verse» dans la vie.

Il s'agit de relier le quotidien des personnes résidant en maison de retraite au processus d'écriture d'un auteur résident dans un centre d'art par la réciprocité de la mise en partage de ces expériences. Intégrer une journée par semaine pendant un an l'auteur au quotidien de la maison de retraite, et dans la mesure du possible, d'intégrer les résidents au quotidien du centre d'art ¹⁹².

le terme de fiction est finalement très important car il exprime la possibilité que quelque chose de nouveau, d'inattendu, d'impensable, de souhaité arrive ¹⁹³.

Ces actions étaient, par exemple : partager les repas, faire des lectures de ses textes, des conversations informelles, des promenades, etc. Barbara considérait la journée qu'elle passait dans l'appartement gérontologique comme faisant partie d'un projet artistique. Elle voyait sa position comme étant celle d'une artiste, même si son intervention se limitait à des actions ordinaires, quotidiennes et non extraordinaires (ou exceptionnelles).

Cependant, Barbara attribuait à ces actions des enjeux spécifiques. Elle distinguait : celles qu'elle entreprenait et réalisait stratégiquement, et celles que les résidents lui demandaient de faire, manifestant à leur tour d'une intention précise. Je cite celles que Barbara a réalisées:

- apporter des fleurs (cadeau, stratégie)
- apporter les journaux (service, livraison, jeu, stratégie)
- porter des bijoux (imitation)
- porter une perruque (intrigue)
- prendre / me laisser prendre dans les bras (amitié, corps, filiation)
- me plaindre de petites douleurs (banalisation, simplification)
- raconter ce que nous pourrions faire (intrigue, fiction)
- raconter ce que les résidents font dans le livre (fiction)
- discuter longuement avec une résidente dite «démence» (amitié, poésie, écriture)
- partir en promenade à l'intérieur, à l'extérieur (compagnie, fiction) ¹⁹⁴

¹⁹² Barbara Manzetti et l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers, extrait du dossier de demande de subvention envoyé au Conseil régional d'Ile de France et à la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile de France-Ministère de la culture et de la communication, des pouvoirs publics qui ont soutenu le projet.

¹⁹³ Barbara m'a écrit ces mots dans un courriel que j'ai reçu le 7 octobre 2012 dans lequel elle répondait à ma demande d'avoir plus de précisions sur son projet, en particulier sur les actions qu'elle engageait.

¹⁹⁴ B. Manzetti, texte extrait du courriel reçu le 7 octobre 2012.

*Une autre expérience de la danse*¹⁹⁵

Ces actions font partie de ce que Barbara nomme «la recherche d'un geste clair vers l'autre¹⁹⁶ », des gestes «avancés vers la ville et les habitants¹⁹⁷». La relation, qui se nourrit et se crée à travers ces actions ou gestes, agit et entraîne des modifications dans la vie des personnes (résidents et auxiliaires), de même que sur celle de Barbara. Cette transformation ne peut pas être détachée des personnes, séparée ou mise dans une forme autonome. Elle se confond, prend vie et se dissout dans l'expérience de chacune des personnes qui la vit. C'est cette qualité de disparition qui donne au projet artistique (selon les propres mots de Barbara) «une forme parfaite».

C'est lorsque le geste performatif est absorbé (accepté) par son contexte qu'il atteint à mon sens une véracité. Une vérité. Une élévation commune. Partagée¹⁹⁸.

Performances aux laboratoires d'Aubervilliers

Je pratique la danse par dislocation, démembrement dans le corps citoyen. Dissolution dans l'architecture. J'opère un nouvel assemblage de ce corps à travers la performance. C'est à l'endroit de cet agencement que la restitution publique devient nécessaire et qu'elle vient ponctuer chaque étape du processus. Dans le sens où la performance est en elle-même une modalité particulière d'écriture, qui ne s'opère qu'en situation publique. Elle est un lieu de jonction entre expérience immédiate avec le spectateur et acquis de recherche, connaissance du territoire et expérience intime. La performance est le lieu privilégié d'émergence du langage unique de chaque projet¹⁹⁹.

Barbara, au cours de sa recherche aux Laboratoires d'Aubervilliers (de même qu'à l'espace Khasma), a mis en place, alternativement et parfois simultanément, des pratiques complémentaires. Ces pratiques rythmaient son travail et l'aidaient à «entretenir ce corps et ces idées», à «garder ce tout en vie et en projet»²⁰⁰.

¹⁹⁵ B. Manzetti, extrait du dossier *Partir*, un projet pour performer le livre, envoyé par courriel en février 2013. Voir annexes p. 40.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ B. Manzetti, extrait du dossier de candidature pour la bourse Villa Médicis, *Qui se nourrit de fleurs*, reçu par mail le 20 février 2013. Voir annexes p. 46.

¹⁹⁹ *Ibid.* Voir annexes p. 48.

²⁰⁰ «Nous avons à faire au corps et aux idées, il fallait entretenir ce corps et ces idées pour garder ce tout en vie et en projet, un projet de vie manquait pour rassembler les fragments vivants qui risquaient à tout moment d'être abandonnés» ; B. Manzetti, présentation de *Je sais que tu sais* dans le programme du festival *Danse Balsa Marni Raffinerie& Senghor*, qui a eu lieu à Bruxelles en juin 2010.

Parmi ces pratiques, il y avait celle qu'elle nomme «dislocation, démembrement dans le corps citoyen²⁰¹». Il s'agissait de multiplier et d'accumuler des expériences, vécues (selon les propres mots de l'artiste) dans «la complexité de ce périple citoyen»²⁰².

Une autre pratique consistait à réunir et mettre ensemble ces expériences. Le temps du rassemblement se faisait à travers l'écriture, en donnant, à ces vécus et expériences, la forme d'un livre «réceptacle». Le livre, ou «lieu de l'écrit²⁰³» permettait à Barbara de contenir «tous les éléments hétérogènes rencontrés au cours d'un processus de recherche chorégraphique²⁰⁴».

Un «nouvel assemblage» de ce corps «disloqué», «démembré», «dissous» dans «le corps citoyen» et «dans l'architecture», était opéré, également par Barbara dans «le temps pour les performances». Ces performances²⁰⁵, qu'elle qualifie de «discursives», sont une pratique très complexe. Si l'artiste les considère comme étant l'occasion de faire un «nouvel assemblage», elles donnent lieu, également, au démembrement de l'unité que prend le livre. Lors des performances, Barbara extrait des fragments du livre qu'elle donne à lire, à chanter, où qu'elle distribue au public. Ces performances deviennent, à leur tour, de nouvelles expériences-matière à être réunie, à «assembler» dans un nouveau contenant (forme ou projet).

L'autonomie que prenait le livre (forme stable) est disloquée au cours de ces «temps publics performés²⁰⁶». Le texte devenant une matière à être «réactivée», remise en circulation, en relation, en voix ou en chant.

Barbara continue à entretenir cette dynamique, en cherchant par de nouveaux moyens créatifs une nouvelle «déterritorialisation» de l'écriture «territorialisée» dans le livre :

Performer le livre

Épouser. Stephen. King. a été écrit au fil d'une habitation/occupation performative d'un territoire donné. Pour déplacer le texte, Barbara Manzetti souhaite en poursuivre l'écriture in situ et ainsi ancrer la performance dans son nouveau contexte. Chaque lieu d'accueil étant un nouveau chapitre du livre performé.

²⁰¹ B. Manzetti, *Qui se nourrit de fleurs*, op.cit. Voir annexes p. 48.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Pour ces moments de performance aux Laboratoires d'Aubervilliers, Barbara était toujours accompagnée d'un ou plusieurs artistes invités. Voir à ce sujet à la page 262, la note 182.

²⁰⁶ Barbara Manzetti, *Qui se nourrit de fleurs*, op.cit. Voir annexes p. 45.

Chaque performance étant apparentée avec les précédentes mais en quelque sorte unique²⁰⁷.

Je voudrais mettre en résonance cette pratique «du démembrement» et de la réactivation du texte, avec ces mots de Braidotti :

L'écriture est en relation avec le fait de désarticuler la nature sédentaire des mots, déstabiliser les significations du sens commun, déconstruire les formes établies de la conscience²⁰⁸.



Barbara Manzetti en performance aux Laboratoires d'Aubervilliers, le 26 janvier 2012
Photos : Ouidade Soussi Chiadmi

²⁰⁷ B. Manzetti, extrait du dossier *Partir*, un projet pour performer le livre, envoyé par courriel en février 2013. Voir annexes p. 40.

²⁰⁸ R. Braidotti, *Sujetos nómades*, *op.cit.*, p. 47.

(...) Les titres, avec lesquels tu nommes publiquement tes projets, te permettent non seulement de «rassembler les fragments vivants qui risquaient à tout moment d’être abandonnés», mais aussi de leur donner déjà, et par les mots, un corps pour s’incarner et pouvoir se développer. Comme toi, tes projets bougent et changent sans cesse, en engendrant d’autres nouveaux auxquels tu donnes, infatigable, des nouvelles désignations-corps. Tous ces titres, comme des balises, aident à retracer ton parcours, tes métamorphoses.

Nommer un article, un texte, un projet, lui donner une forme d’être présenté et présent. Le titre offre un espace unificateur, perceptible, il permet de donner un contenant à des pensées pas encore concentrées dans une forme visible. **Un lieu comme une personne, Enfant. Guitare. Rouge, ENFANT GUITARE ROUGE** (sans points), **Quatre chemins, Entre chair et pétale, Un mégot. Un gobelet. Une question, Epouser Stephen King,** et les sous titres : **Activations de Barbara Manzetti, Performance en forme de livre (rédaction en cours), une résidence d’écriture, résidence de recherche,** etc. Des tentatives dynamiques de placer sous un nom (toujours provisoire mais qui laisse des traces), dans un cadre (assoupli), une démarche qui fuit et déborde LA FORME. Des noms-lieu pour des rendez vous (publiés, publics), pour des haltes partagées d’une trajectoire.

Barbara nomade voyage de Pantin à Aubervilliers, de Pantin aux Lilas ; écrit entre les Laboratoires d’Aubervilliers et l’espace Khiasma, va d’une table à une autre ; déménage de résidence de recherche en résidence d’écriture ; déplace son corps et ses idées de la scène au film, du film au livre, du livre au jeu de cartes, du livre à la performance et passe dans sa trajectoire d’une œuvre évolutive à un corpus en cours.

Merci Barbara pour résister et rester créative depuis toutes ces années, merci pour les stimulantes et toujours surprenantes formes que tu proposes, merci pour la richesse de ta recherche.

Je t’embrasse

Marian²⁰⁹

²⁰⁹ M. del Valle, «Sur Une performance en forme de livre de Barbara Manzetti », in *Le journal des Laboratoires* (Les laboratoires d’Aubervilliers, septembre-décembre 2011), p. 12-13. Accessible sur : <<http://www.leslaboratoires.org/article/sur-une-performance-en-forme-de-livre/enfant-guitare-rouge>>.

Monica : donner forme au présent

Ces jours-ci, mes performances naissent entièrement dans le moment présent. Elles surgissent de la rencontre entre mon corps, l'espace et les circonstances de la performance. Un corps dans tous ses états, une musique de corps. Corps espace, corps tremblant, fluctuant, corps multiple²¹⁰.

Monica, au travers de la danse, et/ou de la performance-art, entretient vivante sa recherche et la partage. Selon ses propres mots, ses performances sont des «moments partagés²¹¹» d'une «exploration continue²¹²».

L'artiste suisse désigne avec l'expression «compositions immédiates²¹³» ces moments de recherche partagée, pendant lesquelles, son «exploration continue» prend forme et se cristallise provisoirement.

Dans ces performances, qui se forment dans «le moment présent», le corps «parmi d'autres corps²¹⁴» est le support quasi exclusif de la proposition-exploration artistique. Selon les propres mots de Monica, ses performances «surgissent» de la relation qui s'établit entre son corps, «l'espace et les circonstances de la performance²¹⁵». N'ayant aucune exigence technique, ces performances, ont pu se dérouler dans une multiplicité d'espaces²¹⁶, leur durée étant très variable (de 15 minutes²¹⁷ à plusieurs heures²¹⁸).

Certaines ont été présentées dans des contextes où participaient plusieurs performeurs, le travail de Monica cohabitant et partageant avec les autres performeurs le même espace-temps. Ce fut le cas des performances réalisées en 2011 dans le cadre du projet «Sechs ohne Material²¹⁹» qui se sont déroulées dans plusieurs lieux en Suisse (Bâle,

²¹⁰ M. Klingler, texte de présentation de la performance «Le Chant des silences», Centre culturel de la Prévôté, Moutier (Suisse), le 4 mars 2012.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

²¹³ Elle utilise également et indistinctement l'expression «composition instantanée». Pour plus d'explications voir à la page 81 la note 118.

²¹⁴ Klingler, *ibid.*, p. 205.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Monica a présenté ses performances tant dans des lieux fermés (une salle de répétition, une galerie d'art, etc.) que dans des espaces ouverts ou à l'extérieur (la rue, un musée, une forêt, etc.).

²¹⁷ Comme la performance à Kasko (Bâle, en juin 2011).

²¹⁸ Comme celles faites à Zurich, «Silent city song» le 7 et 8 août 2011 au Festival de performance Stromereien.

²¹⁹ Voir dossier du projet dans les annexes p. 92-101.

Berne, Bienne, Abbaye de Bellalay et Zürich), ou celles faites en septembre 2010 dans le cadre du projet «Landvermessen» à Meiringen et à Bâle.

Monica a parfois donné un titre à ses performances pour les singulariser ou les traiter comme une série : celle de trois performances «Fluten und Erschütterungen²²⁰», celle nommée «Silent city song²²¹», ou la performance qui porte comme titre «Le chant des silences²²²».

«Une vision de l'être humain comme autre chose que le sujet agissant»

Ce n'est pas une attitude habituelle, ni en performance, ni en danse, (ni dans la vie?) de proposer une vision de l'être humain comme autre chose que le sujet agissant²²³.

L'exploration continue de Monica, qui se matérialise à travers sa pratique de la performance, semble se centrer sur la question suivante : comment donner à vivre au spectateur et partager avec lui une autre «vision de l'être humain», celle d'un être humain comme «autre chose que le sujet agissant»?

Parmi les moyens qu'elle met en place pour arriver à partager cette autre vision, il y a son choix de se placer dans des espaces où l'attention ne doit pas être focalisée exclusivement sur elle. Une autre façon est d'enlever du corps dansant, voir d'inhiber, toute gestuelle volontaire et superflue, toute manifestation possible d'une quelconque expressivité «humaine», tout geste imprégné d'un passé de danseuse.

Elle affine et affirme, au fil de ses performances, une forme très singulière de présence : être exposée et ouverte au présent, à l'environnement spatial, social, aux autres corporalités (corpo-réalités) humaines et non humaines.

Cette qualité particulière de présence, Monica la construit au moyen d'un processus de dépouillement, en s'entraînant à être apte à «laisser».

²²⁰ Performances de Monica les 27, 28 et le 29 mars 2009 à la *Rote Fabrik* à Zurich. Ces deux mots traduits en français seraient «vibrations et tremblements».

²²¹ Présentées pendant deux jours à Zurich, le 7 et 8 août 2011 au Festival de performance Stromereien. Voir dossier du projet dans les annexes p. 87.

²²² Présentée le 4 mars 2012 au Centre culturel de la Prévôté à Moutier.

²²³ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p.207.

Laisser fleurir les petites motions des régions de ce corps. Les laisser se décaler, vibrer, se répéter, se casser, agrandir ou allonger, se répondre, se contredire, se figer, recommencer, se perdre²²⁴...

Laisser se déployer les potentiels sculpturaux de chaque membre.

Laisser déferler, se décliner ces petits déplacements, ces micromouvements.

Sorte de musique visuelle, corps ému, non monolithique, infectant le spectateur par ces surgissements, éruptions, fleurissements de vie, lui rappelant l'extase d'être corps²²⁵.

Pour donner à sentir sans agir, Monica travaille par abandon, en renonçant à «faire» un quelconque mouvement. En développant les capacités à se laisser mouvoir, elle arrive à transmettre (par contagion) au spectateur ce qui en elle résonne et vibre.

*Devenir monde, devenir imperceptible*²²⁶

Corps humain, sédiment continu ; porteur des empreintes de nos vies individuelles ainsi que celles de l'évolution de notre espèce. Ses formes, textures, vibrations, son souffle racontent une vie, les vies. Elles racontent le monde²²⁷.

Il s'agit de l'être humain en tant que corps parmi d'autres corps, en tant qu'un échantillon de la texture de ce monde, bout d'univers qui peut m'être accessible puisqu'il est moi²²⁸.

Je vois dans la recherche de cette vision de l'être humain comme autre «que le sujet agissant», dans son insistance sur l'être «corps parmi d'autres corps», un projet éthique et existentiel : celui de devenir monde, de devenir-imperceptible²²⁹.

Le devenir-imperceptible «fait de nous tous des parties intégrales de la vie sur cette planète²³⁰». Le «devenir un avec le monde», est considéré par la philosophe féministe comme un «dernier moment de transformation du sujet²³¹».

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

²²⁶ C'est le titre d'un sous-chapitre du livre de Rosi Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p.216-221.

²²⁷ M. Klingler «Corps présents», *op.cit.*, p. 202.

²²⁸ Klingler, *ibid.*, p. 205.

²²⁹ Braidotti considère ces différents devenirs (en commençant par le devenir-animal) comme faisant partie d'un processus de transformation du sujet, un cheminement qui va du dépassement de l'anthropocentrisme vers une philosophie post-humaine. R. Braidotti, «Vers une philosophie post-humaine», in *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p. 163-232.

²³⁰ Braidotti, *ibid.*, p. 216.

²³¹ Braidotti, *ibid.*, p. 217

Nous, les humains, ne sommes ni les propriétaires de cette vie qui nous anime, ni les dirigeants des forces productives qui la structurent : nous sommes simplement immanents à *zoé*. Nous y sommes, *ensemble* avec les autres, tout bêtement²³².

Le besoin d'effacement, de réduction de tout ce qui pourrait être perçu comme expressif, ferait partie d'une quête non seulement artistique et esthétique, mais également éthique et existentielle.

Monica a insisté sur, affirmé publiquement et à plusieurs reprises²³³, sa posture et vision du monde fermement non anthropocentrique. Ce qui la maintient en recherche et préoccupe, c'est d'éprouver (et d'arriver à transmettre), au-delà de la contingence d'avoir un corps humain, comment se manifeste dans ce corps son appartenance au monde, comment percevoir et sentir dans notre corps, ce qui nous traverse, à nous et la totalité du vivant. Braidotti le nomme «la force vitale de *zoé*²³⁴».

« *La force vitale de zoé* ».

Zoé est la vie qui traverse toutes les espèces, la « force générative trans-espèces²³⁵ ». C'est une force « vitale, mortelle, dynamique et générative²³⁶ », en constant processus de devenir qui anime et donne vitalité à la matière²³⁷. Le projet de sujet (nomade) que Monica cherche et travaille à construire avec ces performances, est un sujet incarné qui est dans un rapport de dépendance avec son environnement, qui questionne et réfléchit à «ce que signifie être incarné, situé et en symbiose²³⁸».

La philosophe féministe caractérise la force de *zoé* comme étant «la vie animale, démoniaque, générative et non humaine²³⁹ ». Elle serait «cette vie non cérébrale dont la

²³² *Ibid.*

²³³ Comme lors du Colloque à Cannes en novembre 2009.

²³⁴ Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas, op.cit.*, p. 172.

²³⁵ Braidotti, *ibid.* p., 216

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ «Cette force générative est tellement puissante que le sujet finit par la percevoir comme une extériorité menaçante : la «vie» dans tout sa splendeur et son horreur dépasse l'humain mais, simplement, parce qu'elle est trop humaine, excessivement charnelle, vertigineusement vitale. *Zoé*, avec son indifférence envers le *logos*, mais aussi envers le *pathos* de la tranche restreinte de matière vivante qui compose mon corps à moi, dépasse l'humain mais l'entoure de tous côtés» ; Braidotti, *ibid.*, p. 210.

²³⁸ Braidotti, *ibid.*, p., 176.

²³⁹ Braidotti, *ibid.*, p. 177. Ma traduction de l'espagnol d'un texte non disponible en français : « La vie est moitié animale, non humaine (*zoé*), et moitié politique et discursive (*bios*). *Zoé* est la moitié pauvre d'un couple qui met en valeur *bios* comme la moitié intelligente ; la relation entre les deux parties constitue

vitalité débordante fait éclater les bornes de l'anthropocentrisme²⁴⁰», «la force impersonnelle de *zoé* est une vie non humaine qui vit aussi chez moi²⁴¹»,

Dans sa recherche et vision de l'être humain, comme «autre chose que le sujet agissant», Monica semble traiter son propre corps comme une «altérité». Altérité à laquelle elle attribue une certaine autonomie et avec laquelle elle établit une relation riche et complexe : comme se laisser «agir» par ses «surgissements, éruptions, fleurissements de vie²⁴²».

Cette relation met en évidence la prise en considération de la complexité d'«être corps», d'être un sujet incarné. Monica avec sa recherche, se donne comme projet d'explorer cette complexité, de s'ouvrir et faire place à l'émergence de «*zoé* ou l'altérité radicale²⁴³».

Le temps de la performance

Le présent de la performance est investi comme un moment privilégié pour vivre et donner à sentir ce que pour Monica est le corps (tout corps) : un «univers d'explosions, pulsations, vibrations et tensions vers²⁴⁴». Monica utilise le temps, le moment, le présent de la performance, pour intensifier ses capacités réceptives. En augmentant, lors de la performance²⁴⁵, cette capacité à être affectée et à affecter les autres, elle peut réussir à éprouver et à transmettre la force vitale qui traverse son corps (tout corps) et de poursuivre son projet de «devenir-monde».

Ses performances ont évolué d'une danse presque sur place, vers une économie du geste allant jusqu'à sa quasi disparition. Le geste, devenant un élément de moins en moins

une de ces distinctions qualitatives sur lesquelles la culture occidentale a bâti son empire» ; R. Braidotti, *Transposiciones. Sobre la ética nómada* (Barcelona : Gedisa, 2009), p. 61. Dans ce même texte, Braidotti expose le débat et son positionnement autour de ce qu'elle appelle «les différentes variations sur le thème *bios/zoé*», en partant du concept de «biopouvoir» de Michel Foucault pour aborder la vision négative de Giorgio Agamben sur la notion de *zoé* et en passant par «les réflexions sur la vitalité de la vie qui suivent la ligne initiée par Gilles Deleuze et Félix Guattari et qui prônent une révision radicale de la notion même de vie ». C'est dans ce dernier contexte qu'elle affirme situer son travail. Braidotti, *ibid.*, p. 60-68.

²⁴⁰ Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p. 177.

²⁴¹ Braidotti, *ibid.*, p. 211.

²⁴² M. Klingler «Corps présents», *op.cit.*, p. 202.

²⁴³ Titre d'un intertitre qui se trouve dans le livre *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, Braidotti, *op.cit.*, p. 177.

²⁴⁴ M. Klingler, «Mon corps», texte envoyé par mail le 21 janvier 2011.

²⁴⁵ Mais également dans son choix de vie.

«visible» et intentionnel, laisse la place à «une multitude de micromouvements²⁴⁶», à «des petites motions²⁴⁷» émergeant des différentes «régions» du corps.

Le non agir facilite et maximalise l'état d'écoute et de réceptivité. La quête de Monica étant de pouvoir devenir un espace de résonance qui accueille et transmet les «vibrations du monde», en s'appuyant sur la perception de celles-ci à l'intérieur de son propre corps.

«Devenir»

Monica, dans un courriel (du 2 août 2012), m'a fait part de ses difficultés à comprendre mon emploi du verbe «devenir». Pour elle, il serait plus juste que j'emploie le verbe «être». J'utilise le verbe «devenir» pour mettre en évidence l'aspect processuel de sa recherche, le mouvement, qui me semble fondamental dans son projet artistique, car ce qui «est» déjà n'est pourtant pas si évident que ça à sentir avec acuité, à rendre «perceptible» et à partager. La recherche de Monica, si complexe et subtile, se situerait dans cette nuance, son travail serait comme une sorte de stimulation : à travers ses performances, les spectateurs-témoins pourraient réussir à «devenir», à éprouver ce qu'ils sont déjà, ce que tout corps est déjà, «résonances, vibrations » (citant les mots de Monica dans son courriel) mais que par exemple, le trop d'action, les empêche d'éprouver et de sentir.



Monica Klingler, espace 10/12, Bruxelles, le 17 septembre 2011. Photo : Luis Alvarez

²⁴⁶ M. Klingler «Corps présents», *op.cit.*, p. 207

²⁴⁷ *Ibid.*



Monica Klingler, Laboratorium bb15, Linz février 2013, Photo: Mayrhofer/Six



Monica Klingler, espace 10/12 à Bruxelles, 17 septembre 2011. Photo : Luis Alvarez.

Je vois Monica dans cette image avec une robe bleue courte, appuyée contre le rebord d'une fenêtre. La fenêtre, un peu surélevée, d'une vitrine. De nombreux spectateurs l'entourent, d'un côté et de l'autre de la fenêtre, dedans et dehors. Son corps est penché (humble? offert?), il s'appuie à peine sur les pieds (en train de s'élever ou de quitter le sol). Le poids, se libérant des pieds, se déplace vers une autre partie du corps : l'épaule droite, (le bras, la main droite aussi?). Le poids est partagé, le corps en équilibre entre deux espaces qui encadrent la fenêtre, le bleu de la robe contre le blanc du cadre. Ses jambes et ses bras sont nus, sa tête et son

visage inclinés légèrement vers le sol. Elle se laisse regarder pendant que son regard semble être tourné vers l'intérieur (où?). Elle, si près et, en même temps, si séparée des autres. Je vois le temps, de photo en photo, je vois le temps traverser le corps de Monica, qui change de 2009 à 2013. Ici nous sommes à 2011, plus loin nous serons en 2013 (à la page 279), et presque à la fin, nous serons au tout début de la thèse, en 2008 (à la page 297), Monica portera une autre robe bleue, plus longue, elle aura les cheveux plus longs, elle sera dehors, entourée d'arbres.

La performance est une pratique qui peut avoir lieu à n'importe quel endroit, qui inclut tout ce qui est au moment et dans l'espace où elle a lieu, qui peut avoir une durée d'un seconde à une année ou plus²⁴⁸.

La performance est pour Monica «un terme très flou, qui englobe pas mal de formes²⁴⁹». La performance-art en tant que «forme fluide» et ouverte, permet la cohabitation sans hiérarchies d'une pluralité de présences, de «corps parmi d'autres corps²⁵⁰», toutes partageant un même présent intensifié.

Monica révèle, par sa présence en creux, «la puissance vitale de la vie transhumaine de *zoé*²⁵¹», «les multiples forces dynamiques du *bios/zoé*²⁵²» qui traversent les différents corps-parties du monde : «corps microcosme», «corps membranes», «corps essaim, paysage», «corps-peuple²⁵³».

Je reviens sur le concept «devenir-imperceptible», créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari «pour désigner le procès d'égalitarisme bio centré qui nous relie à la terre, au monde entier²⁵⁴». Egalitarisme que Monica tente d'éprouver intensément et de transmettre dans ses performances en se positionnant comme un «corps parmi d'autres corps²⁵⁵». En proposant également une forme artistique aux parois fluides, qui n'a pas

²⁴⁸ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 202.

²⁴⁹ Interview de Monica Klingler, «Performance(s) belge(s) : Etat des lieux. Interview d'artistes belges sur leurs expériences de performers», *op.cit.*

²⁵⁰ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 205.

²⁵¹ Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p. 228.

²⁵² Braidotti, *ibid.*, p. 266. La philosophe inclut dans sa conception du vivant les deux notions *bios* et *zoé* : *bios*, qui est «la vie discursive et politisée» et *zoé* qui est «plutôt la vie animale, démoniaque, générative et non humaine» ; Braidotti, *ibid.*, p. 177. «Le nomadisme philosophique est une politique du *bios/zoé*» ; Braidotti, *Transposiciones*, *op.cit.*, p.182

²⁵³ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 205-207.

²⁵⁴ R. Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p. 181. L'égalitarisme bio centré se base sur une nouvelle exigence éthique, dont l'enjeu est «la reconnaissance d'une solidarité trans-espèces sur la base de notre dépendance de l'environnement, d'un milieu ou d'un habitat matériel en voie de disparition» ; Braidotti, *ibid.*, p. 176. Dans un autre texte (ma traduction): « Ici l'emphase se situe dans la micropolitique des relations, comme une éthique posthumaniste qui établit des connexions transversales entre le matériel et le symbolique, entre des lignes ou forces concrètes et la discursivité. La transversalité fait réalité [rend réel] l'égalitarisme centré sur la vie comme une éthique et également comme une méthode pour expliquer les formes tant matérielles qu'immatérielles de la subjectivité du travail dans l'ère du pouvoir du *bios/zoé*, qui fait du commerce avec tout ce qui vit et procrée ; une éthique basée sur la suprématie de la Relation, c'est-à-dire de l'interdépendance, valorise *zoé* en elle-même » ; Braidotti, *Transposiciones*, *op.cit.*, p.182.

²⁵⁵ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 205.

besoin d'un espace ni d'un temps privilégiés (séparés ou isolés) ; qui ne représente pas²⁵⁶, mais qui est un moment de vie «singularisé»²⁵⁷.



Monica, Lanzarote mars 2013, photo: Patrick Germanier

²⁵⁶ «La performance ne représente rien, elle est» ; Klingler, *ibid.*, p .202.

²⁵⁷ Pour revenir au concept de «singularisation» de Viktor Chklovski.

Ces formes fluides «qui n'en sont pas une»

Je devais encore parler du rôle important, dans cette recherche, des textes de Luce Irigaray, que j'ai découverts d'abord dans une version en anglais²⁵⁸ et lus ensuite (avec plaisir et fascination) dans leur langue originale (le français).

Irigaray, dans son livre *Ce sexe qui n'en est pas un*²⁵⁹, critique et déconstruit «l'économie phallique dominante²⁶⁰», ainsi que l'imaginaire sexuel qui lui est attaché. Cet imaginaire, qui «commande l'attention quasi exclusive à l'érection dans la sexualité occidentale²⁶¹», serait, pour la féministe et psychanalyste française, «étranger au féminin²⁶²». Le désir de la femme «ne parlerait pas la même langue que celui de l'homme», et ce désir, de même que la langue capable de le dire, aurait été «recouvert par la logique qui domine l'Occident depuis les Grecs²⁶³». La logique dominante, «étrangère à l'érotisme féminin²⁶⁴», aurait privilégié «la prévalence du regard», «la discrimination» et «l'individualisation de la forme²⁶⁵».

La forme

La forme, en tant qu'unité «individualisée» et bien «discriminée», aurait été favorisée par une civilisation qui n'accorde de la valeur qu'à «la seule forme définissable²⁶⁶» (le «phallomorphisme»). L'imaginaire centré sur «le *un* de la forme, de l'individu, du sexe, du nom propre, du sens propre²⁶⁷» considère le pénis comme «seul sexe visible et morphologiquement désignable²⁶⁸». Cet imaginaire dominant, «un peu trop centré sur le même²⁶⁹», aurait refoulé l'imaginaire féminin.

²⁵⁸ L. Irigaray, «This Sex Which Is Not One», in K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (Eds.) *Writing on the body* (New York: Columbia University Press, 1997), p. 248-256.

²⁵⁹ L. Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un* (Paris : Les Editions de Minuit, 1977).

²⁶⁰ Irigaray, *ibid.*, p.24.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Irigaray, *ibid.*, p.25.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Irigaray, *ibid.*, p.26.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Irigaray, *ibid.*, p.28.

Des formes

Irigaray, va mettre en évidence le multiple du sujet femme (de son désir et du langage féminin): «*elle n'est ni une ni deux*²⁷⁰», «elle résiste à toute définition adéquate²⁷¹», «'Elle' est indéfiniment autre elle-même». Sujet auquel elle attribue une sexualité plurielle :

Donc la femme n'a pas un sexe. Elle en a au moins deux, mais non identifiables en uns. Elle en a d'ailleurs bien davantage. Sa sexualité, toujours au moins double, est encore *plurielle*²⁷².

*La femme a des sexes un peu partout*²⁷³

Des formes fluides

La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances à cette voix qui déborde le «sujet». Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux²⁷⁴.

En s'appuyant sur les spécificités de la morphologie du sexe féminin (sa multiplicité, sa non «visibilité»), Irigaray développe une «figure» (selon le terme utilisé par Braidotti) d'une subjectivité féminine. Le sujet femmes, leur psychisme, est rapproché de la «*dynamique spécifique*» que possèdent les fluides²⁷⁵.

Je voudrais rapprocher cette dynamique proche des fluides, de la façon singulière dont les trois artistes que j'étudie ont donné forme à leur subjectivité à travers leurs propositions artistiques. Leur démarche, en constant mouvement et en processus, est explorée comme un continuum (recherche et expérimentation) ponctué par des «moments de partage», se manifestant et cristallisant dans des formes «fluides» : aux parois spatiales et temporelles souples, ouvertes. Mais également «fluides» par leur questionnement et mise en confusion des frontières entre les langages artistiques explorés (danse, écriture, discours oral, film, etc.).

²⁷⁰ Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, op.cit., p.26.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Irigaray, *ibid.*, p.27.

²⁷³ Irigaray, *ibid.*, p. 28.

²⁷⁴ Irigaray, *ibid.*, p.110-111.

²⁷⁵ L. Irigaray, «La 'mécanique' des fluides», in *Ce sexe qui n'est pas un*, op.cit., p. 103-116.

Marian : immobilités et formes fluides

«Corps histoire», la matérialité du temps : «mémoires et imagination»

(...) en t'écoutant j'ai ressenti fort la matérialité du temps, je ne sais pas comment le dire autrement, un corps histoire.

(...) une immobilité suspendue entre matière et espagnolade fantomatique, une tension prise entre la mort et le désir, toujours en mouvement, en zigzaguant, se déplaçant. Je me suis dit que la vie est faite d'arrêt, de retour en arrière, de surplace, l'abandon à la mort paraît plus acceptable alors. Il faut apprendre à mourir pour continuer le mouvement.²⁷⁶

L'histoire est vue par Adrienne Rich comme «un processus fluide qui nous modèle constamment et que nous avons la possibilité de modeler²⁷⁷». Le corps, tout en étant «modelé» par l'histoire, possède, à son tour la capacité de la façonner²⁷⁸.

Pendant ces dernières années, j'ai interrogé dans mon travail artistique *Figuras*, cette histoire cristallisée dans mes gestes et postures, incorporée dans les différentes danses portées et incarnées par mon corps. Le questionnement portait également, sur les imaginaires évoqués par ces gestes, attachés à ces postures.

La recherche allait me permettre de remettre en mouvement, de redynamiser et réactualiser une partie de cette histoire qui, ne participant pas de «ce processus fluide», était devenue mémoire figée. Ce qui devait pouvoir être façonné avait perdu sa mobilité, s'était rigidifié. J'avais besoin de donner de nouvelles formes à cette mémoire figée, de la réintégrer dans un processus vivant, de la sortir de son immobilité.

²⁷⁶ Camille Paillet, ma chère collègue de Nice, m'a envoyé ces mots en réaction à mon intervention lors des journées d'étude de doctorants du CTCL, axe 4 à L'Université de Nice Sophia Antipolis. Courriel, reçu le 21 octobre 2012.

²⁷⁷ A. Rich, se réfère dans cette citation à la poète Muriel Rukeyser qui «semble s'être perçue elle-même comme vivant dans l'histoire » ; A. Rich «Muriel Rukeyser : su visión», in *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*, op.cit., p.73.

²⁷⁸ Je pense aux expressions utilisées par Susan L. Foster : *writing body* (corps qui écrit) et *body written* (un corps écrit). Je cite des phrases où apparaissent ces constructions nominales (que je mets en gras) : «A body, whether sitting writing or standing thinking or walking talking or running screaming is a **bodily writing**», «Constructed from endless and repeated encounters with others bodies, each **body's writing** maintains a non natural relation between its physicality and referentiality», «The possibility of a scholarship that addresses a writing body as well as a **body written** upon can be traced to widespread aesthetic, technological, and political changes in the early decades of twentieth century» ; S. L. Foster, «An Introduction to Moving Bodies», in *Choreographing History*, op.cit., p. 3-21.

Figuras

Figuras est une sélection de positions dans lesquelles, comme dans des réservoirs-coquillages, la mémoire s'est déposée. Des traces, des inscriptions dans des formes limitées de vécus corporels. Des récepteurs, récipients ou réceptacles pour accueillir le passé, le présent, l'autre, les autres.

Dans *Figuras*, les formes accueillent le regard du spectateur, l'absorbent, comme des creux, des contenant où son imaginaire peut se projeter, se déposer²⁷⁹.

Rosi Braidotti, se référant à l'identité, la considère comme «une notion rétrospective» :

Nos désirs sont ce qui nous échappe dans l'acte même de nous propulser vers l'avant, nous laissant comme seul indicateur de *qui* nous sommes, les traces d'où nous avons déjà été, c'est-à-dire, de ce que nous ne sommes plus. L'identité est une notion rétrospective²⁸⁰.

L'identité du nomade est un inventaire de traces²⁸¹.

Une autre conception de l'identité est celle de Judith Butler²⁸² qui voit notre identité, non comme le fruit d'une construction, mais plutôt comme étant le résultat d'une déconstruction. Celle-ci se ferait à travers les deuils successifs que nous subissons, dus aux pertes de ceux que nous aimons.

La pièce *Figuras* pourrait être considérée comme un «inventaire de traces», comme un recueil/carte, des lieux, des gestes (ainsi que des deuils) traversés.

Mémoires incarnées

La mémoire²⁸³, si elle est «saine», se représente les événements passés, au fil du temps, en les réactualisant et en les réinterprétant. Les souvenirs reçoivent différentes représentations selon les différentes périodes de notre vie. Une mémoire qui, au lieu de s'actualiser, se fige, est considérée par les neurologues, psychologues et psychiatres, comme étant une «mémoire traumatique». Celle-ci nécessite, pour pouvoir être

²⁷⁹ M. del Valle, extrait du dossier *Figuras*. Voir annexes p. 113.

²⁸⁰ Braidotti, *Sujetos nómades*, *op.cit.*, p. 45. Texte que je traduis de l'espagnol.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Je fais référence à l'article ««Hors de soi : Les limites de l'autonomie sexuelle», *op.cit.*

²⁸³ Le fonctionnement de la mémoire est un sujet passionnant que je souhaiterais explorer dans mes recherches à venir. Des notions basiques sur son fonctionnement, et en particulier, sur celui de la «mémoire traumatique», sont exposées par le psychiatre et éthologue Boris Cyrulnik dans une conférence intitulée «La mémoire traumatique», donnée à l'Université de Nantes, le 22 novembre 2012. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=rd13inJYbQk> (consulté le 12 avril 2013).

réintégrée, redynamisée et réactualisée, un lent processus complexe de réélaboration²⁸⁴. La mise en place et le développement de ce processus va permettre que les vécus figés puissent être réabsorbés, retrouver le mouvement.

Des «mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés», «survivances et fantômes»²⁸⁵

Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure²⁸⁶.

Les figures sélectionnées et questionnées dans *Figuras*, plutôt que des immobilités, pourraient être considérées comme des «mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés» dans une position ou geste. Les mouvements cristallisés dans mes figures semblent contenus dans d'autres figures semblables, comme celles que l'on voit dans des images d'autres danses, interprétées par des femmes à une autre époque. Comme par exemple, les images, figées dans des photos, de danses de Mary Wigman²⁸⁷.

Celle que je crois être ma danse, aurait-elle donné corps à des «survivances», à des «fantômes»? Porterait-elle les traces d'autres danses? Serait-elle, sans le savoir, héritière d'une «mémoire traumatique»? Celle d'un vécu personnel, d'un pays ou d'une période refoulée de l'histoire de la danse²⁸⁸ ?

²⁸⁴ Boris Cyrulnik donne le nom de «résilience» à ce processus.

²⁸⁵ Dans le sens d'Aby Warburg, voir le livre de Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Les Editions de Minuit, 2002).

²⁸⁶ Didi-Huberman, *ibid.*, p. 39.

²⁸⁷ Ces ressemblances ont été perçues par les spectateurs, qui, en voyant *Figuras* ont pensé aux danses de Mary Wigman. Ma directrice de thèse, Marina Nordera, m'avait conseillée de regarder les photos illustrant le livre de Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. The dances of Mary Wigman* (Mineapolis/Londres : University of Minnesota Press, 2006). Parmi ces images, celles qui présentaient le plus de similitudes avec mes figures (corps penché ou cambré, tête renversée, corps en torsion) étaient celles des danses en solo de Mary Wigman : *Dance of Remembrance* (1937), *Dance of Brunshild* (1947), *Farewell and Thanksgiving* (1942), photos provenant des archives Mary Wigman.

²⁸⁸ Laure Guilbert, se référant à la danse allemande des années 1930, parle «d'un point aveugle», elle se donne comme tâche dans son livre *Danser avec le III Reich*, de retracer «l'histoire de ce point aveugle», de «Réintégrer la danse dans une histoire ambiguë» et de «regarder 'l'histoire d'où nous provenons'». L. Guilbert, *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. (Bruxelles : Editions Complexe, 2000), p. 18-19.

Un inventaire de traces

L'image (...) serait donc à considérer, en toute première approximation, comme *ce qui survit d'un peuple de fantômes*. Fantômes dont les traces sont à peine visibles, et cependant disséminées partout (...) ²⁸⁹.

Mon corps, mes danses, les figures qu'elles dessinent, pourraient être porteuses d'une multiplicité de traces. Certaines évoqueraient une mémoire qui n'a pas pu être «déconstruite», faute d'un deuil ou d'une transformation. Les traces d'une mémoire non transformée pourraient être non seulement celles d'un vécu personnel, mais également celles appartenant à la mémoire d'un pays (l'Espagne?), d'un événement (la guerre civile?), ou d'une période (celle de la répression et domination franquiste exercée en particulier sur les femmes?). Des traces également qui évoqueraient (convoqueraient) la mémoire de multiples autres danses et expériences vécues, incarnées par d'autres corps de femmes (comme celles visibles dans les photos des danses de Mary Wigman ²⁹⁰?).



Figuras, photo : Eva Soriano

²⁸⁹ Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 41.

²⁹⁰ Voir note 287 à la page 284.

La plupart des postures et des gestes qui composent *Figuras* montrent un corps de femme penché, incliné. Ils évoquent des images de corps en abandon, en souffrance, en déconstruction, en dissolution. Des corps qui s'écoulent, qui se déversent dans l'espace, ou qui tombent dans le sol. Les figures renvoient à un imaginaire de la douleur et de l'extase, à une iconographie occidentale peuplée de corps (masculins) mourants ou blessés²⁹¹ et de corps (féminins) martyrisés²⁹² ou offerts (en abandon ou en extase amoureux²⁹³).

D'autres postures ou gestes suggèrent un corps «monstrueux», démultiplié, non unitaire : un corps où cohabitent simultanément plusieurs temporalités?

Dans des formes fluides

Les *Figures* sont offertes aux spectateurs-témoins comme des espaces de projection. Le public est invité à écrire pendant la danse et à lire en suite, à voix haute, ce qu'il a écrit. La présence, la voix, ainsi que les textes, écrits et lus par les spectateurs, forment une sorte de chœur. Ce chœur vient remplacer, renforcer, prolonger, compléter ou s'ajouter au corps dansant. Ensemble, ils donnent forme à la proposition artistique, une forme aux contours flous, fluides.

les mains sont si belles / temps posé/ étrangeté de ce corps où la tête et le torse
disent autre chose que la main, l'autre main, les pieds²⁹⁴.

Lors de la présentation de *Figuras* pour des enfants²⁹⁵, ceux-ci ont dessiné, au lieu d'écrire, leur appréhension des figures.

²⁹¹ Des nombreux exemples se trouvent dans des sculptures d'époques très différentes comme exemple : le «Galatée mourant» (sculpture hellénistique du Musée archéologique, Venise ou la copie romaine en marbre d'un original grec perdu au Musée du Capitole, Rome), la sculpture «Achille soutenant le corps de Patrocle mourant» (Loggia des Lansquenets, Florence); voir également les nombreuses représentations de la Pietà.

²⁹² Comme celui de Santa Cecilia dans la sculpture de Stefano Maderno, «Le Martyre de sainte Cécile» (1600), à l'église Sainte-Cécile-du-Trastevere, Rome.

²⁹³ Comme ceux représentés dans la sculpture de Camille Claudel «L'abandon» (Musée Rodin, Paris).

²⁹⁴ Joëlle Vellet, écrit pendant la présentation de *Figuras* à l'Université de Nice, le 3 décembre 2010.

²⁹⁵ Au Centre Garcia Lorca, Bruxelles, le 9 octobre 2011, dans le cadre du festival *Danser avec les foules*. Voir photo à la page précédente.



Figuras, dessin de Lola de la Hautemaison.

Parce qu'à travers les figures tu ramènes des arcs de temps. Les corps possibles de nos sentiments. Le dos de ce paysage. La peau de certains moments. La charpente d'un bâtiment. On rentre dans la lecture des figures par un mouvement interne. Nous faisons le mouvement. Nous le développons. Nous prenons la liberté de le tirer vers sa fin ou de le ramener jusqu'à son commencement. Nous allons jusqu'à la respiration du mouvement contenu dans la figure. Quand tu nous parles je te fais confiance. Je regarde tes mains. Les couleurs que tu portes. Souvent profondes. Je crois à l'histoire de la tasse que l'on gratte avec le bout de l'ongle. Je perçois nettement le moment où tu te fraies un passage vers ailleurs. Je te suis. Dans la largeur de la paume je retrouve tous les gestes aimants. Vers la personne. Les gestes du travail et de la parole. Qui donnent du sens. Qui te tendent des suggestions. Du temps. Des possibilités. Qui se donnent au travail. Qui font. La figure nous détourne de la parole. Ton entrée dans l'immobilité de ces moments nous découvre. Tu vois ce moment où l'on retire les couvertures pour découvrir le corps dans son intimité. C'est un passage vers autre part. À cette distance, qui est une proximité, je regarde la danse autrement. Je perçois ton corps dans un voyage. De pierre. Qui est aussi le mien. Je perçois la vie sensible des pieds. Dans les plis. Que tu racontes. Tu m'as dit que je peux défaire le souvenir des gestes avec l'écriture. Et je ne pense pas à un espace de description. Je te propose de m'asseoir dans ton espace pour écrire. D'observer comment ton travail habite le mien. J'aime notre manière de ne pas faire équipe depuis tout ce temps. Notre communauté s'est constituée dans le respect et l'exigence de ce qui nous réunit. Que nous nourrissons de travail et d'amitié. J'aime ce vis-à-vis de nos écritures dans lequel nous avançons²⁹⁶.

²⁹⁶ B. Manzetti, envoyé par courriel le 17 mars 2011.

Masques et fantômes

Le processus de recherche, ainsi que des circonstances particulières, m'ont amené à transformer les éléments et matériaux gestuels contenus dans le projet *Figuras* dans une nouvelle proposition artistique, encore en phase d'exploration : *Avec le masque*.

Le processus de transformation s'est fait en reliant, par l'usage du masque, une tradition japonaise très ancienne, le nô²⁹⁷, à ma recherche contemporaine. J'ai mis un masque traditionnel de nô (celui d'un jeune guerrier, *Atsumori*) sur mon visage. J'ai aussi utilisé un costume, une longue robe noire²⁹⁸. Avec ces deux accessoires, j'ai remis en mouvement les gestes et positions que j'avais séparés et immobilisés dans *Figuras*. Avec ce masque (très hiératique) sur mon visage, les figures ont repris mouvement.

Le nô met en scène des fantômes, des personnages ayant «figé» un événement (traumatique ou héroïque) passé. Le souvenir ou la présence obsédante de ce vécu non réintégré les a rendus au statut de fantômes, incapables de trouver la paix, revivant sans cesse le souvenir non assimilé. La scène de nô va permettre à ces personnages/fantômes (le *shite*²⁹⁹) de «revivre» la scène ou événement «figé» dans la mémoire. C'est en reprenant les gestes et les actions du passé, en les donnant à voir et à entendre (au personnage du *waki*³⁰⁰, aux spectateurs) que le personnage du *shite* arrive à se libérer de l'emprise du souvenir et à pouvoir quitter sa condition de fantôme. J'ai eu l'occasion de travailler et, ensuite, d'interpréter³⁰¹ en public, les deux danses d'une pièce célèbre de Zeami, *Atsumori*³⁰². Danser avec un masque exige un rapport très singulier à la verticalité, l'expressivité du masque dépendant de la capacité de l'acteur à garder la

²⁹⁷ Que je pratique avec Masato Matsuura (école Kanze) depuis mai 2006.

²⁹⁸ Offerte par ma sœur Carmen, je l'avais portée lors de la présentation de la pièce *Avec le corps et la voix...* au Centre García Lorca (Bruxelles) en 2006. Je dansais avec cette longue robe noire (qui pour ma sœur évoquait celle d'un personnage lorquien) pendant que Carmen interprétait des poèmes du poète de Grenade.

²⁹⁹ «Le *shite* est l'exécutant ; à la fois chanteur et danseur, il est, comme son nom l'indique, l'acteur principal sur lequel repose pour ainsi dire toute la pièce. Son rôle en est le centre et le pivot» ; N. Peri, *Le théâtre nô. Etudes sur le drame lyrique japonais*, op.cit, p. 40.

³⁰⁰ «Le *waki*, 'côté', est chargé de lui donner la réplique ; il prépare la scène ; sa présence, ses questions, les incidents qu'il fait naître, fournissent au *shite* l'occasion ou le prétexte du chant et de la danse» ; *ibid.*

³⁰¹ Au cours des stages et de la formation régulière avec Masato Matsuura, ainsi que lors des trois présentations de l'école Sayu au Centre Culturel de l'ambassade du Japon à Bruxelles (en 2009, en 2010 et en 2011).

³⁰² Cette pièce raconte l'histoire d'un très jeune guerrier, plus doué pour les arts musicaux que guerriers, qui meurt au combat après avoir hésité entre fuir ou combattre. La pièce nô se déroule au moment où le fantôme d'Atsumori revoit le guerrier qui lui avait donné la mort, Kumagai (plus âgé et expert), devenu le moine Rensei. La rencontre a lieu dans la baie de Suma où la bataille s'était déroulée.

verticalité et à entretenir une qualité de présence absente³⁰³ et un corps «flottant» (suspendu entre ciel et terre).



Marian del Valle, danse d'*Atsumori*, photo : Eva Soriano.

J'ai déplacé ce travail, avec le masque du fantôme du jeune guerrier, dans une toute autre danse, une danse où la verticalité est constamment brisée. Ce déplacement m'a aidée à mettre dans une nouvelle forme, à redynamiser et à transformer les figures de mes danses qui s'étaient immobilisées.



Marian del Valle, *Avec le masque*, photo : Karoline Pauwels

³⁰³ Des explications plus détaillées concernant ce travail particulier sur la présence se trouvent aux pages précédentes, dans le chapitre *Avec le masque*, à la page 191.

Questionner la verticalité

Un autre thème, présent dans les questionnements et propositions explorés par les trois chorégraphes, est celui de la relation critique à la verticalité. En problématisant «l'être debout», la verticalité, elles explorent et proposent d'autres positions et postures. Les trois artistes travaillent ce thème avec une approche très différente et en partant de préoccupations propres à chacune.

HORIZONTALE/ COUCHEE/ ALLONGEE/ PARALLELE/ REPANDUE/
DERRAMADA/ GISANTE

Horizontale, Anne parlait d'une flaque d'eau qui se répand au sol et Mathilde de la mer qui se retire. Montrer le corps à l'horizontale pour fuir l'image d'un être personne, femme, humain. L'horizontale laisse apparaître quelque chose de plus large. Sur le sol je rencontre un autre paysage, d'autres appuis, l'être à la verticale disparaît. Je deviens un corps, une matière qui bouge, une forme changeante, un être «monstrueux et fragile», un élément (eau, mer) qui rencontre d'autres matières, d'autres éléments. Je rends visible cette présence qui m'habite, mon appartenance à une catégorie plus universelle : l'être *materia viva*. Je rencontre aussi d'autres âges du corps. Je me sens enveloppée, contenue, accompagnée aussi par d'autres corps. A l'horizontale je peux abandonner toutes mes identités verticales pour rencontrer d'autres devenirs possibles : matière, animal, élément, imaginaire³⁰⁴.

Elle exprime son sentiment d'oppression devant un corps terrassé par la pesanteur. Elle aurait voulu voir une échappée verticale compensatrice.³⁰⁵

Barbara, le corps couché

Il y a des corps debout pleins de certitudes et des corps qui se penchent s'abandonnant au doute. Il y a aussi, dans la danse comme dans l'écriture (et dans la mort), des corps couchés, interrogeants. Ces derniers, ont une plus grande surface en contact avec le sol ou avec la page. Etendus, répandus, versés, les parties du corps ayant perdu toute hiérarchie, ils semblent être en état de question. Comment écrire avec un corps allongé ou en train de s'écouler? Il nous faut parfois nous ramasser, faire l'effort de nous rassembler et un lieu pour pouvoir déverser sur un contenant (scène, livre, cartes, etc.) l'amas de «contenus» éparpillés³⁰⁶.

³⁰⁴ M. del Valle, «Horizontale», texte envoyé à Barbara le 5 février 2010.

³⁰⁵ Expérience d'une spectatrice de *Figuras* le 14 octobre 2011 à l'Université Saint Louis, propos recueillis par Philippe Guisgand, «Captation atelier Marian», texte envoyé par courriel le 20 octobre 2011. Voir annexes p.139.

³⁰⁶ M. del Valle, «Sur *Une performance en forme de livre* de Barbara Manzetti», in *Le journal des Laboratoires* (Les laboratoires d'Aubervilliers, septembre-décembre 2011), p. 12-13. Accessible sur : <http://www.leslaboratoires.org/article/sur-une-performance-en-forme-de-livre/enfant-guitare-rouge>

Le texte pour moi comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle³⁰⁷.

Il y a dans le travail de Barbara avec l'écriture, l'intention avouée de questionner la verticalité, d'abandonner la position du corps debout, propre au corps dansant (et vivant), au profit du corps couché, de la position horizontale.

Dans ses textes (rassemblés et contenus dans le livre *Epouser. Stephen. King.*), apparaissent des corps couchés : inertes, morts ou mourants. Ils sont convoqués et nommés à plusieurs reprises et acquièrent, au fil des pages, une forme de présence obsédante.

Barbara reprend, lors de ses performances, ces corps allongés et inertes. Elle les extrait du texte (de la fiction) et les ramène au réel en se servant d'un corps vivant.



Barbara Manzetti, Denis Mariotte et Tanguy Nédélec, Les Laboratoires d'Aubervilliers, le 26 janvier 2012. Photo : Ouidade Soussi Chiadmi

Lors d'une des ouvertures de son projet *Enfant. Guitare. Rouge*, aux Laboratoires d'Aubervilliers (le 26 janvier 2012), Barbara avait demandé à Denis Mariotte de bien vouloir prendre «la place du mort³⁰⁸». Cette demande a été renouvelée, lors d'une autre

³⁰⁷ B. Manzetti, *Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre*, première phrase du texte de présentation du projet dans le flyer (mai-août 2011) et dans le journal des Laboratoires d'Aubervilliers.

³⁰⁸ C'est Denis qui est couché sur la photo (dans celle de cette page-ci et dans celle de la page suivante), bien habillé, comme on habille les morts, avec le meilleur costume qu'ils ont porté de leur vivant, avec une belle cravate bien voyante, rouge. Barbara, elle, porte une fausse barbe et aussi un costume (à sa façon un peu plus décalée et sans cravate). La barbe est un accessoire très utilisé par Barbara, elle lui permet de se montrer (selon ses propres mots) «comme elle est intimement». Barbara, à côté du «mort» (photo de la page suivante), ne semble pas être dans une attitude de recueillement ; sa main posée sur la poitrine du corps couché semble plutôt être en train de montrer (aux spectateurs), ou de

de ses performances «discursives»³⁰⁹. A cette occasion, elle avait sollicité la complicité d'un spectateur qui aimablement avait accepté de se coucher pour prendre la place du mort. Devant ce corps couché, Barbara avait expliqué, tout en accompagnant ses paroles d'un geste (mettre la main sur la poitrine du «mort»), que c'était à partir de la sensation qu'elle avait éprouvée en touchant le corps froid d'un mort (elle ajoute «comme celui d'un poulet au supermarché») qu'elle s'était mise à écrire.

Barbara : «Je me suis mise à écrire après avoir touché ce corps mort. J'ai arrêté de danser avec mon corps. Le lieu de la chair est beaucoup plus large. Le texte est un autre espace physique. Le texte, pas comme une pensée, mais comme une action physique»³¹⁰.



Barbara Manzetti, Denis Mariotte, Les Laboratoires d'Aubervilliers, le 26 janvier 2012. Photo : Ouidade Soussi Chiadmi

Les écrits de Barbara, rythmés par une spatialisation singulière, se constituent par des mots, seuls ou rassemblés en groupes, qui sont isolés et arrêtés par un point. Le texte se présente comme un vaste territoire composé de différents espaces séparés par des clôtures-point. Ces micro contenants bien délimités permettent qu'une écriture s'étale à l'horizontale (comme un corps allongé au repos, grouillant, endormi ou mort) et prenne place, se répandant de point en point. Chaque point marque un nouvel espace gagné, une *terra nostra*, pour une prise de corps de l'écriture³¹¹.

vérifier, quelque chose. Nous savons (le public, le lecteur et moi-même) qu'il s'agit de la température du corps, le corps chaud de Denis prenant momentanément la place du corps froid du mort (lui, absent pour toujours).

³⁰⁹ Comme celle qu'elle a fait à Bruxelles le 25 avril 2013 dans le cadre des journées d'études «*Danse(s) et Politique(s)*» à l'Université Libre de Bruxelles, Institut d'Etudes Européennes.

³¹⁰ Propos de Barbara Manzetti, retranscrits par M. del Valle, notes prises à l'Espace Khasma le 9 décembre 2011. Voir annexes p. 59-72.

³¹¹ M. del Valle, «Sur Une performance en forme de livre de Barbara Manzetti», *op.cit.*

donc pour passer à un autre contenu je dirais le temps
et du temps je prendrais le mouvement
plus que le dépôt les restes les souvenirs,
je ne garderai du temps que ce qui est vivant et qui avance vers,
et quand tu me demandes où est-ce que tu veux aller avec ce travail?
quelle est ta destination? / je te réponds vers la mort sûre, / c'est évident³¹².

Certains de ces mots-phrases, mis là comme des corps couchés, ressemblent à des reptiles au soleil, à une rangée de fourmis au travail. Quelques uns ont plutôt l'air de corps définitivement immobilisés ou des pierres chaudes (volcaniques?) alignées les unes à côté des autres dans un repos brûlant³¹³.

Est-ce que le texte serait pour Barbara un espace possible pour ce corps couché qui n'a d'existence qu'à l'horizontale? L'espace du texte serait-il le plus apte à révéler cette autre «réalité charnelle» du corps, celle qui va «vers la mort»?³¹⁴

Trouver un espace possible pour déposer le corps couché, qui va «vers la mort», est probablement une nécessité qui a conduit Barbara à investir plus intensément le format livre. A nouveau, dans un assemblage caractéristique du travail de Barbara, le corps couché, déposé, silencieux et inerte, est devenu autant un thème (un contenu), qu'un contenant : un livre.

Il y a souvent dans tes écrits des références à des positions corporelles. Les plus abondantes sont celles où le corps apparaît allongé. J'ai repris des fragments où elles apparaissaient et j'ai écrit en résonance avec eux :

« Tu étais allongé. J'étais allongée. Tu écrivais avant de dormir. J'écrivais en dormant. » (1)

« Une phrase courte couchée des années sur une page. » (2)

« Une disposition de nos corps en attente. » (3)

« Je m'allongeais, je fermais les yeux quelque temps, je n'écoutais plus. » (4)

« Des fois c'est en restant couchés qu'on avance le mieux. » (5)

Barbara Manzetti, (1), (2), (3) extraits des textes donnés en main aux spectateurs aux Laboratoires le 20 mai 2011, (4) extrait de **Quatre Chemins**, Le Journal des Laboratoires sept-déc. 2010, (5) extrait d'**Entre chair et pétale**, Le Journal des Laboratoires mai-juin 2011³¹⁵.

³¹² Barbara Manzetti, extrait d'un texte écrit pendant sa résidence au théâtre de la Bastille, novembre 2009 et envoyé par courriel le 30 janvier 2011. Voir annexes p. 20.

³¹³ M. del Valle, «Sur *Une performance en forme de livre* de Barbara Manzetti», *op.cit.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

Barbara a poursuivi l'abandon de la verticalité et de ses privilèges (vitalité, puissance) au profit du côtoiement de corps qui souvent «restent couchés» ou se penchent. Son projet dans l'appartement gérontologique *Les Quatre Saisons* l'a rapprochée encore plus intimement des corps qui quittent la verticalité : les corps vieillissants, et parfois mourants, des résidents de l'appartement.

Barbara (s'adressant à une femme âgée) : «Le processus de vieillissement m'intéresse», «Mon corps est tellement présent, et le travail d'empathie est tellement présent. Le processus de vieillissement et la mort m'intéressent. Le lien charnel qui reste avec quelqu'un dont le corps est en train de se décomposer. » «En tant que danseur on est très sensibles». «Avec l'âge tout cela s'agrandit. Je sens mes parents vieillir et tout cela je le sens dans mon corps³¹⁶».

Monica, «l'état de bipède à l'éternelle recherche d'équilibre»

Une des thématiques présentes dans les recherches de Monica depuis 30 ans est celle de la forme humaine qui nous singularise comme des «êtres verticaux», des «êtres debout». L'approche de cette question a évolué, s'approfondissant et se transformant au cours de différentes expériences.

Cela fait partie des questions : mais, qu'est-ce que c'est un corps humain? Qu'est-ce que c'est qu'une vie humaine? Qu'est-ce que c'est une vie? Qu'est-ce que c'est être? Nous sommes à la base des êtres verticaux, nous sommes les seuls êtres verticaux dans ce monde. Il y a aussi les arbres, ils sont verticaux mais ils savent moins bouger que nous, c'est différent quand même, car ils ne savent pas se déplacer. Questionner cette verticalité raconte beaucoup de ce qu'on est nous, les êtres humains³¹⁷.

Ce n'est pas le corps monolithique, érectile qui règne sur et pénètre l'espace en agissant ou s'exprimant, qui est à la base de mes recherches et de mes danses, mais plutôt celui qui est là en pleine multiplicité d'identités, de vibrations, d'interdépendances. Multiplicité de rythmes et contre-rythmes, de pulses et directions, de regroupements et expansions qui se font écho, se contredisent, complètent, interprètent, harmonisent, transforment³¹⁸.

³¹⁶ Propos de B. Manzetti recueillis dans les notes prises par M. del Valle à l'Espace Khasma le 9 décembre 2011. Voir annexes p. 71.

³¹⁷ M. Klingler, extrait de l'entretien à Seehof le 15 février 2009.

³¹⁸ M. Klingler, extrait du dossier du projet 2012 (pas encore réalisé) *Silent Songs* pour Belfort, voir annexes p. 88.

Des «êtres verticaux», «le miracle d'être debout»

Monica travaille à la mise en crise, et en doute, de «l'être debout» conçu comme «immobile», comme un «homo erectus », installé dans une position «monolithique», acquise et conquise :

Un des thèmes qui m'intéressent maintenant est le fait que être debout c'est un mouvement, que l'immobile n'existe pas, c'est une illusion.³¹⁹

Un des axes de sa recherche actuelle est d'arriver, par ses performances, à transmettre, «évoquer», donner à voir et partager, «l'expérience immédiate» du mouvement, des mouvements en jeu dans «l'être debout».

Ses performances, presque sur place, partent souvent de la position debout et surgissent « de l'expérience, du miracle d'être debout »³²⁰.

Se tenir debout est une aventure qui est constituée d'un millier de nuances mouvantes. Laisser déferler, se décliner ces petits déplacements, ces micromouvements³²¹.

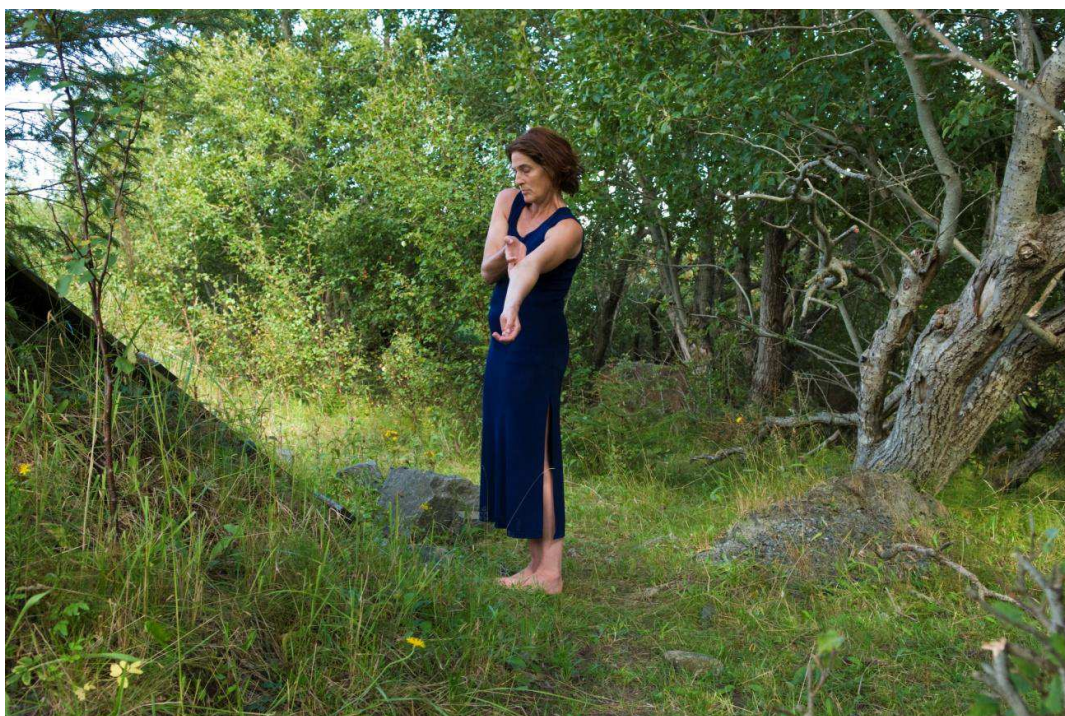
L'état de bipède à l'éternelle recherche d'équilibre, orienté quasi exclusivement vers l'avant, tiré par son cœur et ses bras, son ventre, peut-être donnant une supériorité absolue à sa tête, habitat du cerveau, du mental. La verticalité est une position difficile à maintenir si l'on n'a pas de racines, il faut donc avancer, faire, agir, développer, il faut donc progresser. Juste être n'est pas confortable³²² (...).

³¹⁹ M. Klingler, *ibid.*

³²⁰ M. Klingler, extrait de l'entretien à Seehof le 15 février 2009.

³²¹ M. Klingler, «Corps présents», *op.cit.*, p. 207.

³²² *Ibid.*



Monica Klingler, performance à Herdla en 2008, photo : Bjarte Bjorkum

Corps-peuple plutôt que corps monolithique

Corps-peuple plutôt que corps monolithique³²³.

To embody a deconstruction, a questioning of the human being's hierarchical vertical, towards the actual multiplicity and constantly shifting nature of the supposedly monolithic bloc of the human shape³²⁴.

La mise en évidence de l'être debout comme étant constamment dans une position instable et «constituée d'un millier de nuances mouvantes», vient déconstruire et ébranler la conception existentielle à laquelle cette posture, vue comme étant stable, est associée : «avoir un point de vue stable, une certitude³²⁵». L'image d'un homme debout, sûr de lui-même, stable, pourrait illustrer à merveille la vision phallogocentrique du sujet, du «sujet unitaire».

Monica questionne cette stabilité en donnant à voir, en éveillant la perception des spectateurs-témoins, en proposant un «juste être» en constant déséquilibre, traversé par une multiplicité de micromouvements.

L'être debout que Monica propose est un être debout «nomade», en perpétuel mouvement, vivant, vibrant et traversé par la vie (*zoé*).

Marian : le corps penché

Le corps debout, en position verticale et érigé, pourrait être perçu comme un corps guerrier, invitant au combat. Le corps désaxé, en train de s'incliner, de se pencher ou de tomber, pourrait être vu comme un corps affaibli, blessé, vulnérable.

Me rappelant d'un cours d'éthologie³²⁶, il m'a semblé qu'un lien pourrait exister entre les figures de corps penchés, très récurrentes dans mon travail artistique, et les gestes et postures qu'adoptent certains animaux pour apaiser un agresseur et donner fin au combat. Ces postures apparaissent dans des mouvements ritualisés, nommés «gestes

³²³ M. Klingler, «Mon corps», texte envoyé par courriel le 21 janvier 2011.

³²⁴ M. Klingler, *About my work*, texte envoyé par courriel en janvier 2009. Traduction de Monica : «Incarnier une déconstruction, une mise en question de la verticale humaine hiérarchisée. Un voyage vers les qualités multiples et changeantes de la forme humaine qu'on représente si souvent comme bloc monolithique».

³²⁵ Je fais référence à des nombreuses conversations que nous avons tenues à ce sujet.

³²⁶ Avec Eliane Lefèvre, il y a quelques années (1993 ou 1994) à l'Université Libre de Bruxelles.

d'apaisement», gestes qui agiraient comme des signaux déclenchant chez l'adversaire (un congénère) l'inhibition de son comportement agressif.

L'éthologue Konrad Lorenz³²⁷ affirme que les gestes d'apaisement font partie des comportements destinés à dévier, ou à réorienter, l'attaque d'un agresseur «pour diriger l'agression vers des voies inoffensives³²⁸». La fonction de ces mécanismes serait le «refoulement de l'agression» afin «d'empêcher que des congénères ne se lèsent et ne s'entretuent³²⁹».



Marian del Valle, *Figuras*, octobre 2011, photo : Eva Soriano.

Ces «mouvements expressifs» peuvent devenir des éléments fixés ou non par une ritualisation phylogénétique, ce que Lorenz nomme un «cérémonial».

Les mouvements ritualisés, ou gestes d'apaisement, que Lorenz décrit dans son livre, ont pour but d'«éliminer tous les stimuli pouvant déclencher l'agression³³⁰». Ils consisteraient à se débarrasser des signaux invitant au combat (ici la position verticale, le corps érigé), à offrir à «l'agresseur potentiel les endroits les plus vulnérables de son corps³³¹», à lui montrer un corps sans défenses (le corps en ouverture, désaxé).

Le loup détourne la tête de son adversaire, lui offrant ainsi l'endroit gonflé, extrêmement vulnérable, de son cou³³².

³²⁷ Je fais référence au livre de Konrad Lorenz, *L'agression. Une histoire naturelle du mal* (Paris : Flammarion, 1969).

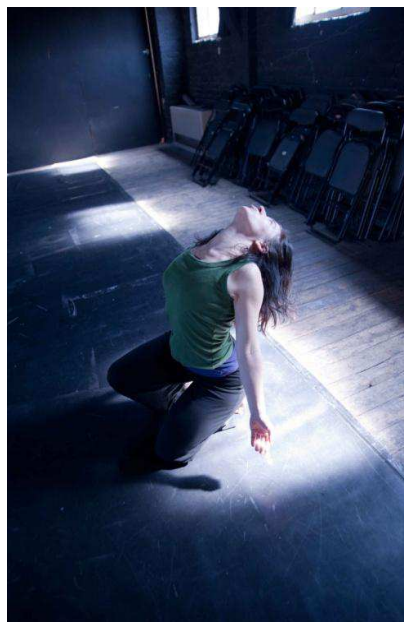
³²⁸ Lorenz, *ibid.*, p. 62.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Lorenz, *ibid.*, p.132.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*



Figuras, octobre 2011, photos : Eva Soriano

Les figures d'apaisement

Le corps possède aussi une mémoire incarnée, en partie transgénérationnelle et, en une autre partie, inconsciente : un code génétique en interaction constante avec son environnement social et écologique³³³.

Peut être que les mouvements sédimentés³³⁴, qui se sont arrêtés «provisoirement» dans *Figuras* ont une trajectoire qui part de très très loin, de cette mémoire incarnée «transgénérationnelle» dont parle Rosi Braidotti. Les restes d'une «ritualisation phylogénique» en lien avec celles d'une «ritualisation culturelle»³³⁵.

Je reviens sur la proposition de Joann Wheeler Kealiinohomoku³³⁶, qui était de considérer la danse comme un non-art. Ce traitement nous permettrait de poser, par exemple, un regard d'éthologue sur le projet *Figuras* et d'envisager le protocole, ainsi que les gestes qui en font partie, comme des comportements observables. Ceux-ci pourraient être vus comme le résultat, non seulement d'une histoire personnelle

³³³ Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, op.cit., p. 170.

³³⁴ Je me réfère à la citation sur Aby Warburg qui se trouve à la page 284, note 286 : «Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle» ; G. Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 39.

³³⁵ K. Lorenz, *L'agression. Une histoire naturelle du mal*, op.cit., p. 81.

³³⁶ J. Wheeler Kealiinohomoku, «Le non-art de la danse : un essai», op.cit.

(ontogenèse) mais également comme le fruit de l'évolution (phylogenèse) et de l'héritage d'une histoire de la danse (Isadora Duncan, Mary Wigman, etc.)



Marian del Valle, *Figuras*, octobre 2011, photos : Eva Soriano.

Ce regard relierait les gestes et comportements présents dans *Figuras* à des comportements partagés non seulement par d'autres humains, mais également par des animaux de différentes espèces.

Si l'on poursuit la lecture du projet avec cette nouvelle perspective, il serait alors possible de poser au travail artistique les quatre questions élaborées par Tinbergen³³⁷ :

1. Quelles sont les causes proximales des comportements?
2. Quelles sont les causes ultimes des comportements?
3. Quelle est l'ontogenèse des comportements?
4. Quelle est la phylogenèse des comportements³³⁸?

La première question³³⁹ concerne les facteurs (internes et externes) qui déclenchent un comportement. La deuxième se centre sur la fonction : à quoi sert un comportement?

³³⁷ Nico Tinbergen est avec Konrad Lorenz le fondateur de l'éthologie. En 1963 il publie un article «On aims and methods of ethology », où il expose les méthodes et questions propres à la nouvelle discipline. Tinbergen emprunte à la biologie trois de ces questions, auxquelles il ajoute une quatrième. Informations obtenues de l'article de M. Amy, «Les quatre questions de Tinbergen», in revue Linx. *La cause : approche pluridisciplinaire. La notion de « cause » à travers les sciences*, (n° 54, 2006, p.27-33). Ce texte est disponible en ligne sur : <http://linx.revues.org/499> ; DOI : 10.4000/linx.499, mis en ligne le 01 août 2007 (consulté le 30 mai 2013).

³³⁸ Amy, *ibid.*, p. 4.

Font l'objet de la troisième question, les aspects suivants : comment ces comportements apparaissent au cours de la vie d'un individu et quel rôle joue l'environnement pour que ces comportements apparaissent? Et finalement, la quatrième question porte sur les modalités d'apparition de ce comportement au cours de l'évolution.

Je ne vais pas répondre à ces quatre questions ; tenter de le faire pourrait faire l'objet de nouvelles recherches. Ce qui me semble intéressant à souligner ici, c'est la dimension temporelle que ces quatre questions soulèvent et à laquelle elles invitent à réfléchir.

J'ai beaucoup insisté dans cette recherche sur le présent, une notion temporelle qui me préoccupe particulièrement en tant que danseuse. La pratique de la danse engendre cette nécessité d'insister sur le présent³⁴⁰. Le fait que les formes de danse que nous (Barbara, Monica et moi) pratiquons sont qualifiées de «contemporaines» met bien en évidence ce rapport privilégié au temps présent.

En faisant cette recherche, j'ai pu pratiquer l'écriture avec une intensité particulière. Cette nouvelle pratique m'a ouvert vers d'autres relations au temps, m'a dévoilé et fait rencontrer d'autres conceptions temporelles.

La notion de présent me semble maintenant être une notion bien plus complexe. Dans le présent sont contenus une grande multiplicité de temps, des sédiments de temps, des accumulations qui cohabitent simultanément.

Pouvoir porter tous ces temps, tout en étant capable de faire de la place à ce qui arrive, me semble une des richesses et difficultés du métier, hautement complexe, du/de la danseu(r)se.

³³⁹ Amy, *ibid.*, p. 4-5.

³⁴⁰ Laure Guilbert, dans son livre *Danser avec le III Reich, op.cit.*, parle de «cet attachement particulier des danseurs au présent» ; *ibid.*, p. 14. Pour appuyer son propos, Guilbert cite le témoignage d'une danseuse (Julia Marcus) repris d'un texte d'Isabelle Launay, «Danser pieds nus. Entretien avec Julia Marcus», in revue *Vacarme* (n° 4-5, novembre 1997). Je cite un extrait : «Ces danses étaient fondées sur l'improvisation (non plus sur un rôle ou sur le respect d'un code), c'est-à-dire sur une possibilité de vivre une incarnation du présent la plus parfaite, une aventure dans laquelle on ne sait jamais où l'on va» ; *ibid.*

Sujets en dissolution

En fait, ce à quoi nous, humains, aspirons est de disparaître en nous fondant dans le flux éternel des devenirs, objectif dont la pré-condition est la perte, la disparition et la disruption du soi. L'idéal serait de n'en garder que les souvenirs et de ne laisser derrière nous que nos traces. Ce que nous désirons vraiment le plus est d'abandonner le soi, de préférence dans l'agonie de l'extase et, ainsi, choisir notre propre façon de disparaître, de mourir en tant que soi. Ceci peut également être décrit comme le moment de dissolution du sujet, celui de sa fusion avec le réseau de forces non-humaines qui l'encadrent³⁴¹.

Un désir et un imaginaire liés à la perte, au désir de se fondre et de disparaître, est présent et semble traverser les trois processus que je ne cesse d'interroger.

Barbara

Dans les différents projets de Barbara, étudiés ici, la nécessité de maintenir ouvert le corps, la forme, a été très présente. Les contenants aptes à recevoir son travail artistique devaient rester capables d'accueillir l'arrivée d'un nouveau contenu. L'entretien de cet état permanent d'ouverture répondait également au désir de rendre possible la perte, la disparition. Ce qui n'est pas bien contenu, retenu, peut plus facilement s'effacer, se «verser», se déverser et disparaître.

Avec la transformation de la pratique de la danse en pratique d'écriture, Barbara a dû développer et trouver de nouvelles stratégies d'effacement.

Le livre est un objet fermé, fini, mais il restera le geste de le donner³⁴².

Mais le livre est aussi un lieu où les mots peuvent se taire et rester couchés en silence. C'est le lecteur qui va les réveiller, les activer, leur prêter sa voix, son corps.

³⁴¹ R. Braidotti, «Devenir-imperceptible, encore», in R. Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, *op.cit.*, p. 267.

³⁴² Propos de B. Manzetti, in J. Perrin, «'Se tenir compagnie'. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», *op.cit.*, p. 24.

Perdre la mémoire, être en disparition, glisser vers la fin

Barbara explore de nouveaux oxymores³⁴³ en soulignant les contradictions qu'elle rencontre dans sa pratique singulière de l'écriture. Le livre, en tant que forme artistique, est une trace qui s'est détachée du corps de son auteur pour devenir un objet (artistique). Ce détachement n'est pas possible dans des formes artistiques comme la danse ou la performance. Cependant, Barbara cherche et pratique une écriture qu'elle qualifie d'«écriture sans mémoire» :

Je suis dans une écriture sans mémoire ; les éléments contenus dans le reste des textes qui composent cette forme de livre, reviennent mais perdent leur nom, sont en disparition. L'appartenance gérontologique m'aide à glisser vers la fin du livre et vers la fin du projet³⁴⁴.

Un autre aspect propre à l'écriture, et que Barbara va détourner en soulignant l'opposé, est celui de la pérennité. L'écriture a toujours été considérée comme un des moyens de se perpétuer et d'assurer une sorte de survivance. Pour Barbara l'écriture, la publication d'un livre, va devenir au contraire, un moyen d'envisager la fin.

C'est vraiment la première fois que j'envisage la fin : comment les choses finissent, s'éteignent, comment la voix baisse, comment les contenus se désagrègent, comment les mots sont oubliés, comment on finit³⁴⁵.

Dans un des textes, incorporé au livre, il y a une scène dans laquelle Barbara décrit un processus de disparition mis à l'œuvre dans, et par, l'écriture (je mets en gras les expressions renvoyant à «fin» et à «disparition») :

C'était une ville où **il n'y avait plus que nous**. Peut être une ville **qui finissait**. **Sur sa fin glissaient** les serpillères des femmes de ménage légèrement penchées. Ces espaces avaient **l'apparence de la vie** et du linoleum assidûment désinfecté. Je voyais les couloirs éclairés sans ombres et je me disais Tiens voilà comment **la disparition nous guette**. Tiens voilà comment rien n'est plus certain que **cette disparition** et dans mon nez je sentais le produit à frotter les carreaux³⁴⁶.

³⁴³ Voir l'intertitre *Oxymore* à la page 241.

³⁴⁴ Propos de B. Manzetti, in J. Perrin, «'Se tenir compagnie'. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», *op.cit.*, p.19.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ B. Manzetti, « J'habite ma vie ailleurs », in revue le Journal des Laboratoires (Les Laboratoires d'Aubervilliers, septembre-décembre 2012), p. 25.

L'approche intime et amicale de personnes atteintes d'Alzheimer, fait dans le cadre de son projet à l'appartement gériatrique, a fait découvrir à Barbara d'autres stratégies possibles de disparition. L'une de celles-ci est décrite dans le même texte. Le processus de disparition est déclenché par l'action de nommer les choses, action qui au lieu de les faire apparaître (comme dans l'acte de création décrit dans la Genèse) les fait disparaître:

Il y avait le mot paysage sans le paysage. Il y avait le mot convoi sans le convoi qui nous ramène l'histoire. Il y avait le mot ombre sans l'ombre pour preuve de soi. Le mot jaune était en blanc. Des mots remplacés par ça. Par truc. Par machin. Par machine. Par la même là-bas qui fait des machins-chouettes.

Un autre moyen d'entamer le processus d'effacement, également appris en compagnie des personnes âgées, est la stratégie de disparition par «rétrécissement». Ce processus est décrit à la fin du même texte :

Au revoir. Je quitte le corps et la page au moyen d'un rétrécissement. C'est indolore. C'est oublié. Chérie. J'ai rétréci les enfants. Déjà. Naissance dans un corps s'éteignant au fur et à mesure par rapetissement. Synonyme d'envelopper. Synonyme de découper. Synonyme d'instigation. Synonyme de gober. Synonyme de il est temps de quitter la pièce en y laissant ma trace mon âme une sacoche pour que tu l'y trouves. Adieu bouillonnement synonyme d'amour. Il est temps de quitter la pièce en y laissant le temps que j'y ai passé pour que tu le trouves. En passant³⁴⁷.

Se verser, se dissoudre

En dehors de l'écriture, Barbara cherche encore d'autres moyens de disparaître, comme par exemple trouver le geste parfait qui permettrait de verser l'art (de le dissoudre) dans la vie quotidienne, ou encore, de travailler dans des lieux et contextes où ses performances puissent être absorbées :

C'est important de travailler dans un lieu pour qu'après les œuvres puissent se dissoudre. (...) La performance est absorbée par son contexte³⁴⁸.

³⁴⁷ B. Manzetti, « J'habite ma vie ailleurs », *op.cit.*, p.25.

³⁴⁸ Notes prises pendant une Conversation de Barbara Manzetti avec des étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle le 3 octobre 2012 (à 11h du matin). Voir annexes p.76.

Monica

To let it all flow

Monica, dans un texte³⁴⁹ écrit sur une expérience de dix jours de performances, fait le récit du déroulement de son processus de mise en dissolution. Les verbes utilisés pour exprimer ce processus sont (avec une traduction approximative) : «devenir», «toucher à», «se laisser toucher par», «laisser s'étendre», «être mû», «se mouvoir».

To become still inside myself. To reach out into that which is not essentially human, or constructed by the human. That part of me, that part of the world. To let it all flow through the tiny, immense part of the world, which is me, moved and moving, dissolution of the illusion of definite identity, limits immaterial though real³⁵⁰.

Les moyens élaborés et développés par Monica ont pour but d'éprouver «la part immense de monde» qu'elle est, d'arriver à «la dissolution de l'illusion d'une identité définitive».

Le processus s'accomplit par une mise en silence «*To become still inside myself*³⁵¹» qui annule toute intention ou volonté d'agir. Le silence va permettre une ouverture, une sorte de dilatation qui estompe et fait disparaître les limites et frontières entre le corps et l'environnement, entre le matériel et l'immatériel.

La dissolution de «l'illusion d'une identité définitive» permet d'éprouver la multiplicité :

Etre image, sculpture, matière, Etre musique, vent, camion, rapace. En infecter ceux présents. Leur rappeler l'extase d'être corps³⁵².

³⁴⁹ M. Klingler, «Just the fact of being», texte écrit après l'expérience vécue lors du projet *Landvermessen* avec B. Nieslony, G. Hochuli, B. Sturm, S. Johnston, B. Otong, A. Saemann ; 10 jours de performances seuls et ensemble dans les montagnes suisses en 2010. Voir annexes p. 104. Traduction de Monica : «De laisser le silence s'étendre en moi. De toucher à, me laisser toucher par ce qui n'est pas essentiellement humain ou construit par l'être humain. Cette part de moi, cette part du monde. L'infiniment petite, immense part du monde qui est moi mue et en mouvement. Dissolution de l'illusion d'une identité définitive, toute frontière étant aussi immatérielle que réelle.»

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.* «De laisser le silence s'étendre en moi».

³⁵² M. Klingler, «Résonances», texte écrit l'été 2011. Voir annexes p.102.

Marian

Se déposséder, le corps en perte

Dans mon travail émerge, en prenant différentes formes, la recherche d'une possible dissolution du sujet par perte et dépossession. L'insistance sur des formes fluides, sur la présentation du corps en positions d'ouverture extrême, constituerait des manières de rendre concrètement, et momentanément possible, une perte du corps, comme si le sujet incarné pouvait se répandre par ces ouvertures.

Este proyecto [*Figuras*] cada vez lo veo más como una reacción a *Materia Viva*. Constató como esos proyectos en movimiento, esos cuerpos en pérdida y abiertos, constituyen no solo posiciones («como mujeres») de resistencia (frente a las posiciones dominantes), sino que son también manifestaciones (desesperadas?) de un deseo de pérdida, de desaparición, de borrarse, actitudes que contrastan con el deseo dominante de inscripción y de perennidad³⁵³.

Las danzas guerreras que he interpretado (de Wim Vandekeybus, de Nô, etc) tienen también esa peculiaridad de contener la energía y mis danzas más fluidas, al contrario, buscan la pérdida y el despegarse del cuerpo del que nacen.³⁵⁴

Une autre façon d'atteindre et d'expérimenter cette perte a été possible grâce à l'intégration de pratiques d'écriture dans le travail artistique et au rôle donné aux témoignages des spectateurs. L'écriture m'a offert la possibilité de créer un nouvel espace, elle a été un outil important pour pouvoir entretenir «la double vision» propre au danseur³⁵⁵. Ce nouvel espace «entre la danse que j'interprète et moi-même» a pu être investi et habité par une multiplicité de voix, me permettant de «me déposséder de ce qui semble avoir été créé par moi».

Dans mes derniers projets et dans celui-ci, je cherche à construire et à amplifier un autre espace possible, celui entre la danse que j'interprète et moi-même. J'éprouve le besoin de me déposséder de ce qui semble avoir été créé par moi. Plutôt que de

³⁵³ M. del Valle, extrait du courrier écrit à Luis Bermejo le 12 mars 2011. Voir annexes p. 117. Ma traduction : «Ce projet [*Figuras*] je le vois de plus en plus comme une réaction à *Materia Viva*. Je constate combien ces projets en mouvement et ces corps en perte et ouverts, constituent non seulement des positions (« en tant que femmes») de résistance (face à des positions dominantes), mais ils sont aussi des manifestations (désespérées?) d'un désir de perte, de disparition, de s'effacer, des attitudes qui contrastent avec le désir dominant d'inscription et de pérennité ».

³⁵⁴ *Ibid.* Ma traduction : «Les danses guerrières que j'ai interprétées (de Wim Vandekeybus, de nô, etc.) possèdent également la particularité de contenir l'énergie, alors que mes danses plus fluides, tout au contraire, cherchent la perte et à se détacher du corps d'où elles naissent».

³⁵⁵ Sur «la double vision» voir dans la partie de la thèse *Recherche, processus, présent*, les pages 30-32.

proposer «une danse» je voudrais proposer dans *Figuras* une sorte d'espace vide et ouvert, inviter les spectateurs à l'habiter par leur regard et par leur écriture.³⁵⁶

Les processus de recherche et d'écriture de la thèse ont été également de puissants moyens de dépossession. Je ne sais plus à ce moment ce qui reste du «sujet» qui avait initié ce travail.

Choisir notre propre façon de disparaître

Chacune de nous a développé ses propres stratégies ou moyens de chercher à disparaître. Barbara a mis en place des stratégies comme celle de «déposer³⁵⁷» son travail dans la pratique de l'écriture ou «dans un geste parfait». Elle a exploré également la disparition par effacement et perte de mémoire ; par dissolution et par «rétrécissement».

Monica a plutôt cherché la disparition par un processus d'ouverture et de mise en confusion avec les forces du vivant (*zoé*).

Les moyens que j'ai mis en pratique pour arriver à disparaître ont été surtout le dépouillement et l'appui sur d'autres voix, l'ouverture du projet artistique à d'autres, et la mise à distance ou l'éloignement de mes propres intentions.

«Ne laisser derrière nous que nos traces»

J'ai voulu, à travers cette recherche, de mes projets artistiques et de l'étude des différents processus, contribuer à la récolte de traces, à la sauvegarde aussi de souvenirs. Comme si ce travail de chercheuse en danse, accompagnatrice-témoin-observatrice participante et «faiseuse d'histoires»³⁵⁸, impliquait et avait également comme rôle et finalité, de soutenir cette «aspiration à disparaître».

³⁵⁶ M. del Valle, texte de présentation du séminaire à l'Université Saint Louis le 14 octobre 2011. Voir annexes p. 122.

³⁵⁷ «A ce moment, plutôt que de prendre l'espace physiquement, je suis restée assise. La mort réelle d'un proche m'a immobilisée, ça a renversé mon rapport au corps et m'a amenée à chercher un autre endroit pour y déposer mon travail » ; propos de B. Manzetti, in J. Perrin, «'Se tenir compagnie'. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», *op.cit.*, p. 19.

³⁵⁸ Je me réfère au livre de V. Despret et I. Stengers, *Les faiseuses d'histoires : que font les femmes à la pensée?*, *op.cit.*

Que ces processus, ayant laissé derrière eux des traces, puissent maintenant se fondre «dans le flux éternel des devenirs³⁵⁹».

³⁵⁹ R. Braidotti, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*, op.cit., p. 267.

me duermo, en el tokonoma evaporo al otro que sigue caminando.

Quelle merveilleuse évocation de la disparition du sujet est faite dans ce vers, le dernier du profond poème El pabellón del vacío du grand poète José Lezama Lima

Le sujet (me) disparaît, s'efface (s'endort). L'autre, celui que le poète «évapore» (le poème, les traces?), continue à marcher. La disparition du sujet permet à «l'autre» (le poème?), enfin «évaporé» (émancipé de son auteur?), d'acquérir son autonomie. Il cesse d'appartenir au seul sujet (le poète?).

Nous nous endormirons, nous arrêterons un jour. Nos corps cesseront de porter nos danses, ils ne seront plus des «corps dansant», ils deviendront «autres».

Nos danses devenues autres, (des traces?), continueront-elles à marcher dans de nouveaux corps (textes, livres, films ou corps vivants)?

Ce travail, ce texte qui ramasse tant de temps différents, pourra-t-il agir comme un réceptacle-porteur, comme un tokonoma? Contribuera-t-il à ce que nos démarches puissent «continuer à marcher»?

Avec cette thèse aurais-je commencé à abandonner, ou à laisser s'endormir, mon identité d'artiste?

Vers quels nouveaux lieux et recherches ce travail va-t-il me conduire, va-t-il conduire ses futurs lecteurs?

« dessiner des trajectoires possibles à notre devenir »

Notes de conclusion

J'arrive au bout de mes notes, mais ce n'est pas une fin¹.

*Or, je me rends compte qu'à un moment donné on ne va plus vers
l'avant, on est dans une sorte de spirale et de glissement vers la fin².*

¹ Dernière phrase de l'article d'Adrienne Rich «Notes pour une politique de la situation», *op.cit.*, p.124.

² Propos de B. Manzetti, in J. Perrin, «'Se tenir compagnie'. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», *op.cit.*, p. 19-20.

«Je ne pourrai me plaindre³»

La thèse s'est développée en cheminant à travers le «paysage» vivant des processus créatifs de trois artistes, paysage qui, comme celui proposé par le poète, «paysage de chocs, liquides et rumeurs», s'est avéré un terrain d'intensités fertiles. De ce terrain a émergé et pris forme lentement l'écriture, évoluant, elle aussi, comme une matière vivante. Sa texture s'est constituée par sédiments, par juxtaposition de voix et de matériaux hétérogènes, par des proliférations et transformations multiples.

Un «processus de danse»

La recherche dans le vivant, dans le présent, a déclenché un «processus de danse» qui s'est nourri de nombreuses conversations à travers différentes relations. Des échanges qui se sont faits dans des rencontres intenses, au fil des performances dansées ainsi que de la riche expérience de l'écriture. Ce «processus de danse» a pris comme supports et a été contenu dans une multiplicité de corps, comme le corps vivant ou le corps de la thèse, l'écriture.

La méthodologie

L'investigation a soulevé plusieurs questions méthodologiques, dont l'une a été centrale : comment mener une recherche au présent, *in vivo* et à vif en s'appuyant sur plusieurs positions (en tant que chercheure, en tant qu'artiste-chorégraphe-danseuse, en tant que femme)? La méthodologie hybride, propre au champ des études en danse, s'est lentement mise en place. Des outils, méthodes et concepts, trouvés dans le champ des études en danse et empruntés à d'autres domaines et disciplines, m'ont permis de suivre, de poursuivre et de mener jusqu'au bout la recherche.

Une spécificité de la méthodologie adoptée a été l'action d'«accompagner», déjà nommée dans le titre de la thèse. Cette action a été mise à l'épreuve à plusieurs reprises et sous différentes formes, évoluant tout au long de la recherche.

Accompagner

Le choix de me situer «avec», à côté, à proximité de l'objet d'étude a été possible et mis en pratique par l'action et la démarche d'accompagner. Action qui a permis d'établir et d'entretenir une proximité avec des processus créatifs en mouvement, qui sollicitaient la

³ Je cite le 1^{er} vers du poème de F. García Lorca «Ciel Vif», in *Poésies III*, *op.cit.*, p. 89.

mobilité et qui n'auraient pas pu être étudiés en adoptant une position fixe, stable, ou à distance.

Pour accompagner, plusieurs positions ont été mises en jeu : en tant que chercheuse, en tant qu'artiste, en tant qu'amie. Parmi ces positions adoptées, celle d'accompagner en tant qu'artiste a été la plus complexe et changeante au cours de la recherche.

L'expérience a été vécue, à plusieurs reprises au cours de cette investigation, en accompagnant le travail artistique de Barbara. La première fois, ce fut à Montpellier, expérience que j'ai longuement décrite dans une partie de la thèse⁴. D'autres moments de rapprochement de nos pratiques artistiques respectives se sont produits par la suite à Cannes (le 26 novembre 2011) et à l'espace Khiasma (le 9 et 10 décembre 2011). Une dernière expérience, différente des deux autres, a eu lieu quelques mois plus tard aux Laboratoires d'Aubervilliers (le 3 octobre 2012 et le 20 décembre 2012).

Pendant le déroulement de l'expérience à Khiasma, des difficultés sont apparues, ainsi que des questions qu'il m'a fallu lentement intégrer.

Se déplacer, déplacer son travail dans celui d'une autre, le sortir de son cadre approprié pour l'amener dans un autre. Barbara m'invite à venir l'accompagner avec mon travail, à amener ma danse et le masque, mais mon travail a son propre cadre et ce cadre je ne peux pas l'amener ici. Le contexte nécessaire pour ma danse est complètement différent du contexte que Barbara propose ici, ma danse ne peut pas exister sans le contexte qui l'engendre. Alors qu'est ce que je peux amener ici? Mon amitié et des fragments isolés de ma danse, mon travail de chercheuse. Ma danse, coupée de son contexte particulier, risque de devenir un simple objet décoratif⁵.

En accompagnant Barbara à Khiasma, je me demandais quelles étaient les limites d'un projet artistique, au delà desquelles il risquait de perdre son autonomie, sa spécificité. Comment amener un travail artistique dans le projet d'un autre artiste, sans qu'il devienne un objet, un contenu dans le travail de l'autre?

Avec ces questions et difficultés, je suis allée une nouvelle fois accompagner Barbara en tant qu'artiste. Cette fois-ci, elle m'invitait, de même que Tanguy Nédélec, à partager ensemble une semaine de résidence (rémunérée) au Laboratoires d'Aubervilliers et à

⁴ Dans la partie *Barbara, Monica, Marian*, p. 44-68.

⁵ Marian del Valle, notes de l'expérience à Khiasma le 9 décembre 2011. Voir annexes p.65-66.

l'accompagner lors d'une des ouvertures au public (celle du 3 octobre 2012) de son projet *Enfant. Guitare. Rouge. Une performance en forme de livre*.

Pour cette occasion, j'ai voulu l'accompagner en tant qu'artiste (aussi en tant que chercheuse et amie) mais sans amener cette fois-ci mon travail, ma pratique artistique avec moi. Je me suis ainsi restreinte à respecter la consigne de Barbara :

[En réponse à l'affirmation de Julie Perrin «tu rassembles des pratiques»] Ce n'est pas une collaboration. C'est très difficile de convaincre les intervenants d'opérer comme ça parce qu'ils entrent quand même dans mon propre fonctionnement. (...) La performance se fait avec les spectateurs, elle n'existe pas avant. C'est un élément du présent, c'est quelque chose qui nous appartient et je ne veux pas manquer la possibilité de ce qui arrivera en dirigeant le futur. Je m'y prépare mais je ne décide pas⁶.

Pratiquant le verbe de Gilles Tiberghien. Amitier. Nous. Ce faisant. Faisant l'amitié. Er. Restant scrupuleusement chacun dans son travail respectif. Consciencieusement. Comme toi tu fais la musique avec les choses⁷.

Pendant cette semaine de résidence et lors de l'ouverture au public, nous n'avons pas rassemblé nos pratiques, nous ne sommes pas restés «scrupuleusement chacun dans son travail respectif». Nous nous sommes plutôt «préparés» ensemble, sans décider, comme Barbara le souhaitait, ce que nous allions faire le soir de la présentation. Notre préparation a consisté principalement à nous exercer dans la pratique d'*amitié* :

La performance c'est l'amitié, ne pas se protéger du contexte, se laisser imprégner, participer sincèrement, influence réciproque sur le contexte, relation égalitaire, l'autre me modifie, je modifie l'autre⁸.

Pendant les cinq jours de résidence, nous avons réalisé différentes actions aidant à renforcer les liens entre nous ; entre nous et le territoire ; entre nous et le texte écrit par Barbara. Les actions⁹ que nous avons faites ensemble étaient : regarder un film de Pasolini, sortir le texte écrit (celui qui se fixait dans son livre) de son silence en le lisant à haute voix ou en le chantant à plusieurs voix, se promener dans le quartier pour aller manger ou pour faire des courses, etc. Ces liens élaborés, travaillés et développés lors

⁶ Propos de B. Manzetti, in J. Perrin, «'Se tenir compagnie'. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», *op.cit.* p.22.

⁷ Barbara Manzetti, proposition-invitation envoyée à Denis Mariotte le 26 janvier 2012.

⁸ Propos de B. Manzetti, recueillis par M. del Valle lors d'une conversation de B. Manzetti avec des étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle le 3 octobre 2012. Voir annexes p. 76.

⁹ Une liste détaillée de ces actions est donnée dans les annexes p. 74-75.

des cinq jours de résidence, ont permis que pendant la performance nous puissions nous appuyer sur une forte complicité, sur «l'amitié», ce qui a rendu possible le souhait de Barbara : «ne pas se protéger du contexte, se laisser imprégner, participer sincèrement».

J'ai pu accompagner Barbara en tant qu'artiste, sans difficulté ni conflit, en laissant de côté mon propre travail artistique, en faisant de la place à une forme ouverte et à une façon plus ludique d'être là, sans intentions, sans attentes, avec une présence disponible et reliée à celle des autres (Barbara, Tanguy, le public).

Ecrire, l'écriture, pratiques d'écriture

La thèse a pris forme lentement, à travers les différentes pratiques d'écriture que j'ai expérimentées et essayées, en cherchant une forme d'écriture souple, ouverte et «non unitaire», qui puisse se rapprocher d'une forme artistique, ne possédant qu'un minimum de stabilité, celle nécessaire pour pouvoir porter le travail de la chercheuse et respecter les exigences de rigueur et de précision académiques.

Les temps

Des couches de textes, de temps, se sont déposées pendant les cinq ans de recherche. Une longue période qui a été balisée par une multiplicité d'instant d'écriture, donnant lieu à une accumulation de différentes saisies du présent. Des présents sédimentés qui sont devenus des fragments du passé ou des projets de futur. La cohabitation dans le texte de ces différentes temporalités repose sur un équilibre instable : entre un temps qui se déroule et suit une trajectoire (le temps du processus de la recherche et de son écriture qui se reflète dans la structure de la thèse) et une multiplicité d'autres temps qui se superposent, juxtaposent (le présent de la réflexion, de la relecture, l'instant retenu dans un témoignage ou dans une trace, les temps des voix des autres, les digressions, etc.).

Encore le présent

Je suis partie en quête d'un présent à saisir, à capturer, à réactiver. J'ai écrit la thèse dans le vertige, en m'appuyant sur l'incessant flux du temps présent, en le vivant avec intensité, comme une danseuse qui embrasse l'instabilité de l'instant pour risquer des nouveaux déséquilibres. Ce présent est devenu, dans le texte, une matière permettant la

réflexion, invitant à un regard sur le passé, mais également une «réserve infinie du présent»¹⁰.

Ecrire la thèse : se déplacer entre formes artistiques et formes académiques.

Mon rapport à la langue et à l'écriture, dans le cadre académique, a traversé différentes phases, oscillant entre l'intériorisation des normes, la retenue, la prise de liberté et le besoin de négociation avec les contraintes académiques. L'écriture a été une expérience d'exploration intense dans laquelle m'ont accompagnée les voix et les textes d'un grand nombre d'artistes et de chercheur(e)s.

La recherche d'une écriture-expérience, qui puisse porter le corps et embrasser les contradictions, qui ne soit pas «unitaire», a été menée avec l'aide, la stimulation et l'accompagnement de chercheur(e)s en danse francophones et anglophones. Pour écrire et décrire la danse, pour m'autoriser à tenter d'autres formes d'écriture, j'ai trouvé un grand soutien en particulier dans l'écriture «incarnée» de Susan Leigh Foster et «performative» de Peggy Phelan.

Les essayistes féministes (Rosi Braidotti, Judith Butler, Luce Irigaray et Adrienne Rich) m'ont donné des outils et un fort appui, non seulement pour analyser les pratiques artistiques étudiées, mais également pour aborder avec liberté et créativité la pratique de la «théorie».

Il y a encore une autre influence que je n'ai pas citée, celle d'œuvres littéraires qui m'ont aidé à faire face aux questionnements posés sans cesse au texte. L'écriture de Virginia Woolf a été un appui très important, en particulier son roman *Les vagues* et son essai *Trois guinées*. Je garde très présente sa façon de trouser constamment le récit pour laisser entendre des voix plus intimes, le «monologue intérieur». Un autre auteur que je n'ai cessé de convoquer a été Cervantès, l'emploi magistral qu'il fait dans son roman

¹⁰ «Ce que Virginia Woolf, romancière, intercepte, c'est l'instant en sa constante disparition ; la présence saisie au moment même où, menacée, elle s'intensifie, le monde des apparences en sa transparence, en sa persistante fugacité ; la réserve infinie du présent, la puissance des émotions les plus furtives, les silences, l'absence, la plénitude, la saturation, les ambiguïtés, que la fuite du temps, notre impatience, nos peurs, le futur imminent, ce qu'il contient de désir, de terreur, de mort, nous masquent. Elle va au plus profond des corps, où sensation et pensée se confondent, se perdent l'une dans l'autre, noyées dans les pulsions d'un univers tout entier organique où le temps, événement pluriel, se décompose et s'étire. Un univers fragmenté, tout de bribes, de parcelles, de fragments, parcouru de liens insolites, et géographiquement le même depuis le temps des dinosaures » ; V. Forrester, «L'autre corps», in V. Woolf, *Trois guinées* (Paris : Editions des Femmes, 1978), p. 11.

Don Quichotte de voix différentes qui viennent enrichir, complexifier, multiplier sans cesse les perspectives et questionner ainsi la vision unitaire du réel.

Des écritures pour la danse

«Quelles écritures pour la danse?» reste une question fondamentale à explorer dans la recherche en danse. Question qui, dans le cadre d'une recherche en art, devient encore plus importante. L'écriture, comme Barbara Manzetti le propose, pourrait être considérée comme une pratique de la danse à part entière, impliquant les exigences propres à toute pratique artistique.

L'objet écrit, ici la thèse, pourrait, non remplacer, mais être affirmé comme une autre forme de pratique la danse.

J'ai choisi de ne pas accompagner cette recherche d'une vidéo et de donner à l'écriture le rôle de rendre compte de nos processus, de les porter, de les questionner, ainsi que de les stimuler et influencer.

Un processus de danse «en forme de» thèse

L'écriture a traversé différentes étapes, se frayant lentement un chemin à travers obstacles et impasses, avec aussi des moments d'une joie extraordinaire. L'expérience de l'écriture m'a offert la possibilité de vivre dans un autre temps et avec une intensité semblable à celle vécue en performance.

Barbara, Monica et Marian

Barbara continue son cheminement vers de nouveaux projets, vers de nouvelles questions, performances discursives, écrits et rencontres. A ce jour, sa demande de bourse pour la villa Médicis ayant été refusée, elle ne dispose d'aucune aide ni cadre spécifique pour pouvoir poursuivre sa recherche.

Monica vient de recevoir, pour la première fois, une bourse pour la recherche (en danse), qui lui permettra de réaliser son projet *Wildwechsel* dans une des villes où elle a longtemps résidé, Zurich (voir annexes p. 83-86).

En ce qui concerne mes projets, cette recherche en contient plusieurs germes. Le projet artistique *Avec le masque* pourrait se poursuivre en empruntant différents chemins. Un chemin serait de le travailler «en compagnie» de la plasticienne allemande Doris Lasch,

qui pourrait confectionner des masques et proposer des «environnements» fictionnels pour accompagner ou défier ma danse. Une autre ouverture possible du projet serait d'accepter la proposition du metteur en scène belgo-suisse Stéphane Oertli d'intégrer la danse avec le masque dans son projet *Rec-Atsumori*, ce qui me pousserait à reprendre la question de l'entrée avec son propre travail artistique dans celui d'un autre artiste.

Concernant la recherche, je voudrais encore explorer et approfondir les liens entre la recherche en danse et d'autres champ d'études, comme les études de genre, les *women studies*, ou l'éthologie. Un autre projet, qui pourrait cohabiter avec les deux autres, serait de travailler avec des historiens(ne)s de la danse, d'aller chercher dans les archives des figures d'autres danses en lien avec les miennes.

L'écriture est encore un autre espace d'exploration que je compte investir, en tant que chercheuse et en tant qu'artiste.

Accompagner des pratiques artistiques «mineures»

Accompagner les processus créatifs d'artistes moins connus, qui travaillent dans les marges ou en dehors des grandes institutions culturelles, me semble une tâche importante et nécessaire dans laquelle je souhaiterais que d'autres chercheurs s'engagent, afin d'enrichir le champ des études en danse. Elle implique : récolter des traces de démarches qui ne veulent pas en créer, garder une mémoire de propositions artistiques qui ne cherchent pas à se perpétuer, aider à garder vivants des attitudes et gestes artistiques qui sont en voie de disparition, élaborer des outils pour penser des formes artistiques «singulières» et très proches dans le temps.

Une thèse en art

Une thèse en art, cette thèse, est la matérialisation sous forme écrite d'une recherche académique, mais aussi et simultanément, elle peut être considérée comme une manière d'incarner un «processus de danse».

Aux critères d'exigence propres à toute recherche académique, comme la rigueur et la cohérence de la recherche, ne faudrait-il pas ajouter d'autres critères qui seraient spécifiques au cadre d'une recherche en art, en danse? Pourrions-nous dans ce cas considérer, par exemple, comme un critère possible de valeur ce que Viktor Chklovski considère être «le but de l'art» : que la thèse écrite soit «vivante» et chargée de devenir.

Bibliographie

Bibliographie

ALTHABE Gérard. «Vers une ethnologie du présent». In ALTHABE Gérard, FABRE Daniel et LENCLUD Gérard (éds.). *Cahier d'ethnologie de la France : cahier 7*, p. 247-258. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1992.

ADSHEAD-LANSDALE Janet, «Dance Analysis in Performance». In *Dance Research : The journal of the Society for Dance Research*, vol. 12, n° 2, automne 1994, p. 15-20, Edinburgh University Press. Disponible sur : < <http://www.jstor.org/stable/1290988>>. Consulté le 12 mai 2010.

- Avec BRIGINSHAW Valerie, HODGENS Pauline et ROBERT HUXLEY Michael, «A Chart of Skills and Concepts for Dance». In *Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, n° 3, automne 1982, p. 49-61, University of Illinois Press. Disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/3332192>>. Consulté le 10 avril 2011.

AMY Matthieu, «Les quatre questions de Tinbergen», in revue Linx. *La cause : approche pluridisciplinaire. La notion de «cause» à travers les sciences*, n° 54, 2006, p. 27-33, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Disponible sur : <<http://linx.revues.org/499> ; DOI : 10.4000/linx.499>. Mis en ligne le 01 août 2007. Consulté le 30 mai 2013.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

BAKTHINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*. Paris : Editions Chiron, Centre national de la danse, 2002.

BANU Georges, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*. Paris : Gallimard, 1993. 1^{re} édition Paris : Aubier, 1986.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de Papier. Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Saussan : l'Entretemps, 2004.

BARRY Kathleen, *Female Sexual Slavery*. New York : New York University Press, 1984.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*. Paris : Seuil, 2005. 1^e édition Paris : Editions d'Art Albert Skira, 1970.

BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard (éds.). *L'Empathie*. Paris : Odile Jacob, 2004.

BOISSIERE Anna, KINTZLER Catherine (éds.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006.

BOLENS Guillemette, «Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati», In LAURENT Jenny (éd.). *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, p. 59-85. Genève : Métis Presses, 2011.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 2001.

BOURQUE Dominique, *Ecrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*. Paris : L'Harmattan, 2006.

BRAIDOTTI Rosi, *La philosophie...là où on ne l'attend pas*. Paris : Larousse, 2009.

- *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona : Gedisa, 2006.
- *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona : Gedisa, 2004.
- «Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes». In revue *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 27-38, Paris : Editions Amsterdam.
- *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Barcelona, México : Paidós, 2000.
- *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York : Columbia University Press, 1994.

BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (éds.). *Traiter de Recherche Création en Art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université de Québec, 2007.

BUISSON Claire, *Dance, espace et technologies : construction d'un environnement*

chorégraphique. Thèse de doctorat en Arts, mention danse, dirigée par Marina Nordera, Université Nice Sophia Antipolis, 2011.

BUTLER Judith, *Ce corps qui compte. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*. Paris : Editions Amsterdam, 2009.

- *Défaire le genre*. Paris : Editions Amsterdam, 2006.
- *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2005.
- «Faire et défaire le genre», conférence donnée le 25 mai 2004 à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale «Connaissance et Culture», intitulée «Faire et défaire le genre (undoing gender)». Disponible sur : < <http://www.univ-lille3.fr/set/cadr> >. Mis en ligne le 4 octobre 2004. Consulté le 1 février 2009.

CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle. *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*. Pantin : Centre national de la danse et les Presses du réel, 2002.

CHAUCHAT Alice, «Une forme de délicatesse», in *Le journal des Laboratoires* janvier-avril 2012, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Disponible sur : < <http://www.leslaboratoires.org/article/une-forme-de-delicatesse-alice-chauchat> >.

CONBOY Katie, MEDINA Nadia, STANBURY Sarah (éds.). *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*. New York : Columbia University press, 1997.

CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron, 1997.

CYRULNIK Boris, «La mémoire traumatique», conférence donnée à l'Université de Nantes, le 22 novembre 2012. Disponible sur : <<http://www.youtube.com/watch?v=rd13inJYbQk>>. Consulté le 12 avril 2013.

DECORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France, 1980-1940*. Pantin : Centre national de la danse, 2004.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*.

Paris : La dispute, 2007.

DELEUZE Gilles, *Pourparlers : 1972-1990*, Paris : Les Editions de Minuit, 1990.

- «Un manifeste de moins». In BENE Carmelo et DELEUZE, Gilles, *Superpositions. Richard III* suivi de *Un manifeste de moins*, p. 85-131. Paris : Les Editions de minuit, 1979.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

- *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Editions de Minuit, 1975.
- *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.

DEL VALLE Marian, «Sur Une performance en forme de livre de Barbara Manzetti», in *Le journal des Laboratoires*, Les laboratoires d'Aubervilliers, septembre-décembre 2011, p. 12-13. Disponible sur : <http://www.leslaboratoires.org/article/sur-une-performance-en-forme-de-livre/enfant-guitare>.>

- «Accompagner le processus de recherche de Barbara Manzetti», in revue *Agôn. Revue électronique des arts de la scène*, ENS de Lyon, rubrique «regards extérieurs sur le processus», octobre 2011. Disponible sur : < <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1902>>.
- *Le processus de création de 'Materia Viva' : construction et transformation d'un projet chorégraphique*, Mémoire de Master sous la direction d'André Helbo, Université Libre de Bruxelles, 2008.
- Avec KLINGLER Monica, «L'Atelier intensif de création et composition en danse. Une expérience artistique et pédagogique», in revue *Nouvelles de danse. Incorporer* n° 46/47, printemps/été, 2001, p.219-222, Bruxelles : Contredanse.

DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.

DESCOLA Philippe, «La fabrique des images». In SAINT-JACQUES Camille, SUCHERE Eric (éds.) *Le geste à l'œuvre : Richard Tuttle & pratiques contemporaines*, p. 37-47. Montreuil-sous-Bois : Lienart éditions, 2011.

DESPRET Vinciane et STENGERS Isabelle, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée?* Paris : La Découverte, 2011.

DEVILLARD Valérie, «Chercheurs ou artistes? Entre art et science, ils rêvent le monde», in SICARD Monique (éd.), *Réseaux*, 1996, vol. 14, n° 75, p. 189-193. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_07517971_1996_num_14_75_3_695. Consulté le 2 mars 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*. Paris : Les Editions de Minuit, 2006.

- *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005.
- *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : les Editions de Minuit, 2002.

DOGANIS Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Paris : Les Belles Lettres, 2012.

DUVIGNAUD Jean, *Le Don du rien*. Paris: Téraèdre, 2007. 1^e édition Paris : Plon, 1997.

FABRE Daniel, «Vivre, écrire, archiver ». In *Sociétés et Représentations*, n° 13, 2002, p. 17-42.

FABBRI Véronique, «Dire la danse? Poétique et analytique de la danse». In GIOFFREDI Paule (éd.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, p.135-153, Paris : L'Harmattan. 2009.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La Dispute/SNEDIT, 2000.

FAVRET-SAADA Jeanne, «Etre affecté». In *Gradhiva*, n° 8, 1990, p. 3-10.

- *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977.

FERRANDO Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia :

Mahali, 2009.

FONTAINE Geisha, *Les danses du temps*. Pantin : Centre national de la danse, 2004.

FORRESTER Viviane, «L'autre corps». In WOOLF Virginia, *Trois guinées*, p.7-27. Paris : Editions des Femmes, 1978.

FORTIN Sylvie (éd.), *Danse et santé. Du corps intime au corps social*. Québec : Presses de l'Université de Québec, 2008.

- «Apports possibles de l'ethnographie pour la recherche en pratique artistique». In GOSSELIN Pierre, LE COGUEC Eric (éds.). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique*, p. 97-109. Québec : Presses de l'Université de Québec, 2006.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles Editions Lignes, 2009.

- *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (éds.). *Dance Discourses. Keywords in dance research*. Londres/New York : Routledge, 2007.

- *Ricordanza : memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino : UTET, 2010.

FRANKO Mark, «Dance and the political : states of exception». In FRANCO Susanne, NORDERA Marina (éds.), *Dance Discourses: keywords in dance research*, p. 11-25. Londres/New York : Routledge, 2007.

FRAYSSINET SAVY, Corinne, *Israel Galván, danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenca*. Paris : Actes Sud, 2009.

FULLER SNYDER Allegra, «Le symbole de danse». In GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (éds.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, p. 273-282. Pantin : Centre national de la danse, 2005.

GARCIA LORCA Federico, *Obras Completas I*. Barcelona : Círculo de lectores, RBA-Instituto Cervantes, 2005. 1^{er} édition 1996.

- *Poésies III*. Paris : Gallimard, 1954.

GHASARIAN Christian (éd.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Paris : Armand Colin, 2004.

GUILBERT Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles : Editions Complexe, 2000.

GINOT Isabelle, «Discours, techniques du corps et technocorps : à partir et non à propos, de *Conscience du corps* de Richard Shusterman», in GIOFFREDI Paule (éd.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, p. 265-293, Paris : L'Harmattan, 2009.

- «Identity, the contemporary, and the dancers». In FRANCO Susanne, NORDERA Marina (éds.), *Dance Discourses. Keywords in dance research*, p. 251-265. Londres/New York : Routledge, 2007.
- GINOT Isabelle, ROQUET Christine, «Une structure opaque: les 'Accumulations' de Trisha Brown». In ROUSIER Claire (éd.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XIXe siècle*, p. 253-273. Pantin : Centre national de la danse, 2003.
- GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*. Paris : Larousse, 2002. 1^{er} édition Paris : Bordas, 1995.

GINZBURG Carlo, *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris : Gallimard, 2001.

GIOFFREDI Paule (éd.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*. Paris : L'Harmattan, 2009.

GIURCHESCU Anca, «Le symbole de la danse comme moyen de communication». In GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (éds.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, p. 265-272. Pantin : Centre national de la danse, 2005.

GODARD Hubert, Postface «Le geste et sa perception». In GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XXe siècle*, p. 235-241. Paris : Larousse 2002. 1^{er} édition Paris : Bordas,

1995.

- Avec KUYPERS Patricia «Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard». In *Scientifiquement Danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, p. 56-75. Bruxelles : Contredanse, 2006.

GOSSELIN Pierre, LE COGUIEC Eric (éds.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique*. Québec : Presses de l'Université de Québec, 2006.

GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolitiques*. Paris : Seuil, 2007.

GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*. Paris : L'Harmattan, 2004.

GUISGAND Philippe, *Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives. Synthèse des travaux de recherche 2005-2012*. Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Nice, 2013.

- *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

GRAU Andrée, «Dance, identity, and identification processes in the postcolonial world». In FRANCO Susanne et NORDERA Marina (éds.) *Dance Discourses. Keywords in dance research*, p.189-207. Londres/New York : Routledge, 2007.

- GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana, «Introduction générale». In GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (éds.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, p. 7-27. Pantin : Centre national de la danse, 2005.
- «L'acquisition de connaissances. L'apprentissage par le corps, des liens de parenté chez les Tiwi d'Australie du Nord». In *Nouvelles de Danse : Danse Nomade, regards d'anthropologues et d'artistes*, n° 34/35, printemps/été 1998, p. 68-85. Bruxelles : Contredanse.

HALPRIN Anna, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles : Contredanse, 2009.

HARAWAY Donna, «Le manifeste cyborg. La science, la technologie et le féminisme-

socialiste vers la fin du 20^e siècle». Disponible sur : < <http://multitudes.samizdat.net/Le-manifeste-cyborg-la-science-la-technologie-et-le-feminisme-socialiste-vers-la-fin-du-XXeme-siecle>>. Consulté le 03 mars 2010.

- «Le témoin modeste : diffractions féministes dans l'étude des sciences». In HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, p. 310-311. Paris : Exils, 2007.

HOLMES Brien, «L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle». In revue *Multitudes*, n° 28, printemps 2007, p. 11-17, Paris : Editions Amsterdam.

HUSTON Nancy, *Ames et corps. Textes choisis 1981-2003*. Paris : Leméac Editeur, Babel, Actes Sud, 2004.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Les Editions de Minuit, 1977.

- *Speculum de l'autre femme*, Paris : Les Editions de Minuit, 1974.

JACKSON Naomi, «Dance Analysis in the Publications of Jane Adshead and Susan Foster». In *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 12, n° 1, été 1994, p. 3-11, Edinburgh University Press. Disponible sur : <<http://www.jstor.org/stable/1290706>>. Consulté le 02 janvier 2010.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Editions de Minuit, 1963.

KEALIINOHOMOKU Joann, «Un anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique». In *Nouvelles de Danse : Danse Nomade, Regards d'anthropologues et d'artistes*, n° 34/35, printemps/été 1998, p. 47-67. Bruxelles : Contredanse.

- «Le non-art de la danse : un essai». In GRAU Andrée et WIERRE-GORE Georgiana (éds.), *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline*, p. 159-166. Pantin : Centre national de la danse, 2005.

KLINGLER Monica, «Corps présents», In *Ligeia. Dossiers sur l'art. Corps&Performance*, n° 121-124, 2013, p. 200-207.

- Interview fait par Contredanse, «Performance(s) belge(S): État des lieux», in NDD

(Nouvelles de danse) info, n° 34, avril, Bruxelles : Contredanse, 2006. Disponible sur : <http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd34/monica.htm>.

Consulté le 12 mars 2012.

KUNST Bojana, «Performing the other body», in *Eurozine*. Disponible sur : <http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-kunst-en.html> . Mise en ligne le 20 mars 2003.

Consulté le 4 juin 2010.

LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*. Bruxelles/Pantin : Editions Complexe et Centre national de la danse, 2003.

- *La maîtrise du mouvement*, Paris : Actes Sud, 1994.

LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre, 2009.

- *Le sujet: essai d'anthropologie politique*. Paris : Téraèdre, 2008.
- *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin, 2006. 1^{er} édition Paris : Nathan, 1996.

LASCH Doris, PONN Ursula, *If you don't create your own history, someone else will*. Frankfurt : Frankfurter Kunstverein, 2009.

- *When the story finishes light sadness grasps me. To be continued as and when*. Maastricht : Jan van Eyck Academie, 2005.

LEE Ga-Young, *Création d'une pratique théorique, d'une théorie pratique à partir des quatre éléments : les quatre éléments comme expériences des matières corporelles et comme idées qui stimulent les sensations et l'imagination pour la danse*. Thèse de doctorat en Arts, mention danse, dirigée par Marina Nordera. Université Nice Sophia Antipolis, 2012.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*. Paris : L'Arche, 2002.

LEIGH FOSTER Susan (éd.), *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. New York : Routledge, 2005. 1^{er} édition 1996.

- *Dances that describe themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown : Wesleyan University Press, 2002.

- «Choreographies of Gender». In *Signs*, vol. 24, n° 1, automne 1998, p.1-33, University of Chicago Press. Disponible sur : < <http://links.jstor.org> >. Consulté le 18 mai 2011.
- *Choreographing history*, (éd.), Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1995.
- *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1986.

LEPECKI André, *Agotar la danza. Performance et política del movimiento*. Alcalá, Barcelona : Cuerpo de letra, 2009.

LEZAMA LIMA José, *Poesía*. Madrid : Cathedra, 1992.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 1997.

- «Les imperfections du papier». In *Danses Tracées. Dessins et notations des Chorégraphes*, p. 9-35. Paris : Dis Voir, 1991.

LORENZ Konrad, *L'agression, une histoire naturelle du mal*. Paris : Flammarion, 1983. 1^e édition française en 1969.

MALLARME Stéphane, *Poésies*. Paris : Flammarion, 1989.

MANNING Susan, «Ausdruckstanz across the Atlantic». In FRANCO Susanne, NORDERA Marina (éds.), *Dance Discourses. Keywords in dance research*, p. 46-60. Londres/New York: Routledge, 2007.

- *Ecstasy and the Demon. The dances of Mary Wigman*. California : University of California Press, 2006. 1^e édition 1993.

MANZETTI Barbara, *Epouser. Stephen. King.*, Paris : les petits matins, 2013.

- Avec RICHEUX Marie, «Ecrire le réel», émission radiophonique sur France Culture, dans le programme *Pas la peine de crier* 12-13, le 26 mars 2013. Disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-ecrire-le-reel-2013-03-26>>.
- Avec RICHEUX Marie, «Barbara en Laboratoire(s)», émission radiophonique sur France Culture, dans le programme *Pas la peine de crier* 11-12, le 21 septembre 2011.

Disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-barbara-en-laboratoire-s-2011-09-21.html>>

MARBOEUF Olivier, «J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas. Un endroit pour l'écriture de Barbara Manzetti», in revue *Le Journal des Laboratoires*, mai-août 2012, p.18.

Disponible sur : <http://www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/jdl_mai-août_2012_web2.pdf>

MULLER Heiner, *Germania, Mort a Berlin* et autres textes, Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

PASQUALINO Caterina, *Flamenco gitan*. Paris : CNRS éditions, 2008.

PAZ Octavio, *El mono gramático*. Barcelona : Seix Barral, 1974.

PERI Noël, *Le théâtre nô. Etudes sur le drame lyrique japonais*. Recueil d'articles parus dans le Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient entre 1909 et 1920. Paris : l'Ecole française d'Extrême-Orient, 2004.

PERRIN Julie, «‘Se tenir compagnie’. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal», in *Le Journal des Laboratoires*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, septembre-décembre 2012, p. 16-24.

- *Projet de la matière - Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*. Dijon, Pantin : Les presses du réel, Centre national de la danse, 2007.

PHELAN Peggy, «L'engagement du corps». In revue *Mouvement. L'indisciplinaire des arts vivants*, n° 41 octobre-décembre 2006, p. 44-51.

- «Essai». In RECKITT Helena (éd.). *Art et féminisme*, p. 14-49. Paris : Phaidon, 2005.
- «Thirteen Ways of Looking at *Choreographing Writing*». In FOSTER Susan Leigh (éd.) *Choreographing History*, p. 200-210. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1995.
- «Dance and the history of hysteria». In FOSTER Susan Leigh (éd.) *Corporealities : dancing knowledge, culture and power*, p. 90-105, New York : Routledge, 2005.
- «Yvonne Rainer : de la danza al cine». In *Cairon 11, revista de estudios de danza*.

Cuerpo y cinematografía, Universidad de Alcalá, 2008.

- «L'Orfeo di Trisha Brown : due ciac su un doppio finale». In *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino : UTET, 2010, p. 217-237.
- *Unmarked. The politics of performance*. London/New York : Routledge, 1996.

PIGEOT Jacqueline, «La caille et le pluvier. L'imagination dans la poétique japonaise à l'époque du Shinkokin-shu». In revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* , n° 7, 1985, p. 96. Disponible sur : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1985_num_7_7_942#>. Consulté le 16 février 2012.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 2009.

PRADIER Jean-Marie, «L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale». In *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, p. 51-68. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/041455ar>>. Consulté le 10 juillet 2012.

- «Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire». In revue *Degrés*, n° 129-130, Bruxelles, 2007, p. C1-c31.

PRECIADO Beatriz, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Grasset, 2008.

RAFFESTIN Claude, «Ecogenèse territoriale et territorialité», in AURIAC Frank et BRUNET Roger (eds.), *Espaces, jeux et enjeux*, p. 173-185. Paris : Fayard, 1986.

- «Remarques sur les notions d'espace, de territoire et de territorialité», in *Espaces et sociétés*, 1982, n° 41, p. 167-171. Disponible sur : <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:4324>>. Consulté le 23 février 2012.
- *Pour une géographie du pouvoir*. Paris : Librairies techniques, 1980.

RANCIERE Jacques, «Le travail de l'image». In revue *Multitudes* n° 28, printemps 2007, p. 195-210, Paris : Editions Amsterdam.

RICH Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*. Genève : Editions Mamamélis, Nouvelles Questions Féministes (NQF), 2010.

- *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. Madrid : horas y Horas, 2005.

RIOS Julian, *Album de Babel*, Paris : José Corti, 1996.

ROLNIK Suely, «La mémoire du corps contamine le musée». In revue *Multitudes*, n° 28, printemps 2007, p. 71-81, Paris : Editions Amsterdam.

ROQUET Christine, «Etre debout» in GLON Marie et LAUNAY Isabelle (éds.), *Histoires de gestes*, p. 25-37. Paris : Actes Sud, 2012.

- «Postface», In *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, p. 166-171. Paris : Séguier, 2009.

ROUSIER Claire (éd.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le 20^e siècle*. Pantin: Centre national de la danse, 2003.

- Avec SEBILLOTTE Laurent, «Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques », Rue Descartes, 2004/2, n° 44, p. 96-105. DOI : 10.3917/rdes.044.0096, Accessible sur <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-96.htm>>. Consulté le 5 janvier 2012.

ROUX Céline, «Pratiques performatives/corps critiques 1», in GIOFFREDI Paule (éd.), *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, p.45-54, Paris : L'Harmattan. 2009.

- *Danse(s) performative(s)*. Paris : L'Harmattan, 2007.

SANCHEZ José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

- «La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Bárbara Manzetti». In *revista Cairon*, n° 6, 2000, p. 71-79, Universidad de Alcalá, Alcalá.
- *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, (éd.). Madrid : Akal, 1999.

SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris : L'arche, 2001.

SCOTT Joan W., «The evidence of experience». In *Critical Inquiry*, vol. 17, n° 4, été 1991, p. 773-797.

- «Gender : A Usefull Category of Historical Analysis». In *The American Historical Review*, vol. 91, n° 5, décembre 1986, p. 1053-1075, American Historical Association.
Disponible sur : < <http://www.jstor.org/stable/1864376>>. Consulté le 12 janvier 2011.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte, 2010.

STARHAWK, *Femmes, magie & politique*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2003.

STEVENS Wallace, *Las auroras de otoño y otros poemas*. Madrid : Visor Libros, 1993.

TAKAGI Kayoko et JANES Clara, *9 piezas de Nô*. Madrid : Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.

TODOROV Tzvetan (éd.), *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*. Paris : Seuil, 1995.

- *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits*. Paris : Seuil, 1965.

VAN IMSCHOOT Myriam, «Lettres sur la collaboration». In ROUSIER Claire (éd.). *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XIXe siècle*, p. 335-366. Pantin : Centre national de la danse, 2003.

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor (éds.), *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Seuil, 1993.

- *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile : Dolmen, 2000.

VIRILIO Paul, «L'espace gravitaire ». In LOUPPE Laurence (éd.) *Danses Tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, p. 47-71. Paris : Dis Voir, 1991.

VIGNE Margaux, «La vieille femme et l'artiste», Entretien avec Barbara Manzetti, Strabic.fr.
Disponible sur : <<http://strabic.fr/La-vieille-femme-et-l-artiste.html>>. Consulté le 3 juillet 2013.

WITTIG Monique, *Le chantier littéraire*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon et éditions Ixe, 2010

- *La pensée straight*. Paris : Editions Amsterdam, 2007. 1^e édition Paris : Balland, 2001.

WOOLF Virginia, *Trois guinées*. Paris : Editions des Femmes, 1978.

- *Les vagues*. Paris : Christian Bourgois, 2008.

WEB SITE CONSULTÉS :

En lien avec Monica Klingler :

< <http://www.momentum-festival.org/> >

< <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://monthelon.org/rencontre/bilder/9.1.10d.jpg&imgrefurl=http://monthelon.org/rencontre> >

< <http://www.youtube.com/watch?v=bAJH6aXZKNQ>. >

< <http://www.adachitomomi.com/> >

< <http://www.crescentarts.org/2007/02/26/operation-ambassadors-performance-art-workshop/> >

< http://www.liveartwork.com/editions/full_bmi.htm >

< http://www.performance-art-research.de/black_market_international.html >

En lien avec Barbara Manzetti :

< www.manzettibarbara.com >

< <http://www.leslaboratoires.org/projet/enfant-guitare-rouge/enfant-guitare-rouge> >

Table des matières

Notes d'introduction 4

Une recherche «en», «avec» et «sur» la danse	5
Différentes pratiques de la danse	6
Des enjeux	7
Le fragment	7
Rendre compte des projets par le langage	8
Différentes vues	8
Ecriture et mise en page de la thèse	8
Singularités des pratiques	9
En conversations	10
Prendre la parole en tant que danseuse	10

Recherche, processus, présent 14

Projet d'une recherche 15

Une recherche dans le présent	16
Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle	17
Le choix du sujet de recherche	18
Une recherche en danse	19
<i>Digression sur le temps</i>	22

Dispositif méthodologique 23

Position, positions	23
<i>La position d'artiste-chercheure</i>	23
Territoires et terrains	24
<i>Digression sur les intersections</i>	25
Territoires de recherche	26
Le terrain	28

L'élaboration de la «boîte à outils»	28
Se déplacer	29
La double vision	30
L'étude des processus créatifs en cours de Barbara Manzetti et de Monica Klingler	35
La recherche de données : entretiens, courriels, textes et notes	36
<i>Les entretiens</i>	36
<i>L'échange de courriels</i>	37
<i>Les notes</i>	37
Décrire et analyser	37
<i>Ecrire, décrire</i>	37
<i>Analyser</i>	38
La mise en mouvement et l'étude de mes propres propositions artistiques	39
La double vision et le déplacement	40
Barbara, Monica et Marian	42
Accompagner le processus de recherche de Barbara Manzetti	44
<i>Un lieu comme une personne</i>	45
Accompagner	47
<i>Travailler seules-ensemble</i>	47
Comment une recherche tient compagnie à une autre	49
Nos recherches	49
Etudier le processus de recherche de Barbara Manzetti	50
Montpellier, février 2010	51
Investir l'espace de travail : l'Atelier	52
La « visibilité » du 4 février	53

Lieu intime, lieu de passage, lieux public	54
Hors les murs	55
<i>Les présentations</i>	55
<i>Une forme (façon) performative</i>	56
<i>Les passages</i>	57
<i>Les contenus</i>	58
<i>Les contenant</i>	58
<i>Mémoires, traces</i>	59
<i>La transmission</i>	60
Abandonner le lieu mais pas le travail	61
Les <i>Livres</i> de Barbara	62
Passage du film à l'écriture	63
<i>L'écriture dans Une forme amie</i>	64
<i>Intentions</i>	66
<i>Sources, références</i>	67
<i>Germes, futur</i>	67
En guise de conclusion provisoire	68
Des échanges avec Monica Klingler	70
Des liens	71
Un long parcours	72
Une recherche continue, un échange	73
Un échange «autre»	74
Décrire une démarche artistique	76
<i>Trouver les termes appropriés</i>	76
<i>L'errance</i>	76
<i>La voix de Monica</i>	77
L'être humain comme une partie de la texture de ce monde	77
<i>Problématiser le «corps»</i>	79
<i>Un système infiniment complexe</i>	79
<i>Des pratiques</i>	80
<i>Les parties du corps</i>	80
«Des astuces de composition immédiate»	81
«Le chemin vers une performance»	83
Le moment du partage : «être complètement là», «se mettre à disposition»	84

Quelques relations et rencontres artistiques importantes : Luis, Tomomi, Boris.	85
<i>Le «pont» : le travail avec Luis Alvarez</i>	86
<i>La rencontre avec Tomomi Adachi : une collaboration «libératrice»</i>	86
<i>Des échanges encourageants : l'amitié avec Boris Nieslony</i>	87
Choisir un cadre, un territoire, ses «pairs»	88
Mon chemin vers le travail de Monica	91
Performance (sans titre) du 21 mars 2009, avec le sous-marin	92
<i>Lecture de l'image</i>	94
Performance à Cannes le 29 novembre 2009	94
Performance à l'ISELP le 5 janvier 2010	96
<i>Mes notes</i>	96
<i>Commentaires de quelques spectateurs</i>	97
<i>Spätestens Heute</i> trois performances à la Bellone	97
<i>Notes prises lors de la performance du 8 janvier 2010</i>	98
<i>Quelques commentaires de spectateurs après la présentation</i>	99
<i>Description de la première photo</i>	100
<i>Notes prises lors de la performance du 9 janvier 2010</i>	102
<i>Description de la deuxième photo</i>	104
<i>Carmen Blanco : impressions sur les trois performances à la Bellone</i>	107
Le processus créatif de <i>Materia Viva</i>	112
Recherche	114
<i>Digression : j'écris maintenant</i>	115
<i>Materia Viva</i>	117
Séance	118
La danse dans <i>Materia Viva</i>	118
<i>Quelles conditions sont nécessaires pour son émergence?</i>	120
<i>Comment se déploie-t-elle?</i>	122
<i>Quelles traces laisse-t-elle?</i>	124
La parole dans <i>Materia Viva</i>	125
<i>L'introduction</i>	125
<i>Passage</i>	126
<i>La conversation</i>	126

L'écriture dans <i>Materia Viva</i>	128
Une forme d'art de la rencontre	129
<i>Digression : voyager d'une langue à l'autre</i>	133
Un imaginaire qui s'incarne dans la danse et l'écriture	134
L'émergence d'un invisible	136
L'autre <i>Materia Viva</i> : témoignages des spectateurs	137
Lectures du corps	138
<i>Des parties du corps</i>	138
<i>Les positions du corps : la perte de l'axe, l'horizontalité</i>	140
<i>Descriptions du mouvement</i>	140
<i>Des dynamiques</i>	141
Géographie d'un imaginaire	141
<i>La naissance associée à la vie</i>	143
<i>Le voyage</i>	143
<i>La mer</i>	143
Un langage poétique	143
<i>Des oxymores</i>	144
<i>Des apostrophes</i>	144
<i>Des métaphores</i>	144
Etude du geste à partir d'images fixes, des traces dans <i>Materia Viva</i>	146
Un corps sans tête	148
<i>Digression : le moment de la confrontation</i>	151
<i>Digression : je reviens sur l'émotion</i>	153
Cambrier le dos	154
<i>Digression : la perte concernait</i>	158
<i>Digression : je ne parlerai plus</i>	158
Force et vulnérabilité : le corps penché	159
<i>Digression : il y avait aussi</i>	160
Les suspensions/Emerger	160
Des parties du corps autonomes	162
S'enrouler	163

<i>Digression : c'est étrange</i>	164
Figures-Passages	165
Le toucher	165
Devenir serpent	166
 De <i>Materia Viva</i> à <i>Figuras</i>	 172
 L'écriture comme processus de création	 173
<i>Un déplacement</i>	174
<i>La place du corps dansant</i>	175
 <i>Digression : le corps dans toute sa matérialité</i>	 176
<i>Dans la danse</i>	177
<i>Traces</i>	177
<i>Supprimer les répétitions</i>	178
<i>Reprendre le corps</i>	178
<i>Ecrire/Danser</i>	178
<i>Ecriture/Corps dansant</i>	179
 Processus de réduction	 181
<i>Digression : j'ai commencé à prendre ce temps</i>	181
 Processus de transformation de l'écriture	 182
<i>Digression : je découvre lentement mes outils</i>	182
 Un autre corps possible pour la danse	 183
<i>Une danse avec le temps</i>	183
<i>Une danse-écriture multitude, hétérogène</i>	183
<i>La déconstruction de l'identité de l'œuvre</i>	184
 <i>Digression : je garde dans ma mémoire des danses</i>	 187
 Avec le masque	 190
 Un masque, plusieurs corps	 191
<i>Une présence absente</i>	191
 Description de <i>Avec le masque</i> à partir d'une captation vidéo	 193
<i>Digression : avec ma pratique artistique</i>	197

<i>En tant que femmes</i>	202
Contradictions et difficultés	205
Corpus ouvert, corpus fermé	206
Sortir du corpus pour s'observer	207
Le processus d'objectivation, la mise à distance, l'écriture	207
Des concepts issus des théories féministes	208
Quelle place pour l'expérience de la chercheuse?	209
Philosophes féministes et institution philosophique	210
Judith Butler : «l' 'Autre' de la philosophie»	210
<i>Digression : «Peut-il prendre la parole?»</i>	213
«L' 'Autre' de la danse peut-il prendre la parole?»	213
<i>La stratégie de la question</i>	214
<i>L'expérience</i>	215
«Sur», «en»	215
Lire Adrienne Rich, «retour sur terre»	216
Rosi Braidotti : «la philosophie là où on ne l'attend pas»	218
<i>De la «vision phallogocentrique du sujet» à</i>	219
<i>Philosophie «sédentaire» et philosophie «nomade»</i>	220
<i>Digression : quelle pratique suis-je en train de pratiquer?</i>	222
Un «féminisme d'action»	223
Des dangers à traverser	224
«Identification aux femmes»	225
Des sujets non unitaires, nomades, créant des formes non unitaires, nomades	227
Le «travail d'autocréation»	229
Des sujets incarnés	231
Corps et corpus	231
Corps dansant «hors de soi»	232
Créer un espace intime	234
<i>Une forme amie</i> de Barbara Manzetti	234

<i>Dire et écrire</i>	234
<i>Construire un espace intime</i>	236
<i>Le mouvement</i>	238
<i>L'écriture</i>	239
<i>«Vais-je le faire?»</i>	239
<i>«Ce corps»</i>	240
<i>Oxymore</i>	241
Monica : «se mettre à disposition toute entière»	242
<i>Paradoxes, complexités</i>	242
<i>Le corps «matière de sa pratique»</i>	243
<i>Devenir «un corps de résonances, vibrant»</i>	244
<i>Processus d'être en performance</i>	244
<i>Fragilité</i>	246
<i>Des conditions favorables</i>	247
<i>Des obstacles</i>	248
Marian : passage vers un corps dansant «hors de soi»	249
<i>Créer une situation propice</i>	249
<i>Passage vers le corps dansant : le tokonoma</i>	249
<i>Un espace accueillante et protecteur</i>	251
<i>Dans le tokonoma</i>	252
<i>Digression : potentiel de vulnérabilité</i>	254
Sujets en devenir, formes ouvertes, en processus	256
Entretenir le devenir	257
Le processus, le projet, l'errance	259
Le rapport au territoire	259
<i>Digression : c'est le territoire de nos identités</i>	261
Barbara Manzetti, «en forme de»	262
<i>Stratégies d'évitement de «la» forme</i>	263
<i>Dans l'appartement gérontologique</i>	264
<i>Une autre expérience de la danse</i>	266
<i>Performances aux Laboratoires d'Aubervilliers</i>	266
Monica : donner forme au présent	270
<i>«Une vision de l'être humain comme autre chose que le sujet agissant»</i>	271
<i>Devenir monde, devenir imperceptible</i>	272
<i>«La force vitale de zoé»</i>	273
<i>Le temps de la performance</i>	274
<i>«Devenir»</i>	275
<i>Digression : je vois Monica</i>	276

<i>Formes fluides</i>	278
Ces formes fluides « qui n'en sont pas une »	280
<i>La forme</i>	280
<i>Des formes</i>	281
<i>Des formes fluides</i>	281
Marian : immobilités et formes fluides	282
<i>« Corps histoire », la matérialité du temps : « mémoires et imagination »</i>	282
<i>Mémoires incarnées</i>	283
<i>Des « mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés »</i>	284
<i>Un inventaire de traces</i>	285
<i>Dans des formes fluides</i>	286
<i>Masques et fantômes</i>	289
 Questionner la verticalité	 291
Barbara, le corps couché	291
Monica, « l'état bipède à l'éternelle recherche d'équilibre »	295
<i>Des « êtres verticaux », « le miracle d'être debout »</i>	296
<i>Corps-peuple plutôt que corps monolithique</i>	298
Marian : le corps penché	298
<i>Les figures d'apaisement</i>	300
 Sujets en dissolution	 303
Barbara	303
<i>Perdre la mémoire, être en disparition, glisser vers la fin</i>	304
<i>Se verser, se dissoudre</i>	305
Monica	306
<i>To let it all flow</i>	306
Marian	307
<i>Se déposséder, le corps en perte</i>	307
Choisir notre propre façon de disparaître	308
Ne laisser derrière nous que nos traces	308
<i>Digression : « me duermo »</i>	310

Notes de conclusion	312
«Je ne pourrai pas me plaindre»	315
Un «processus de danse»	315
La méthodologie	316
<i>Accompagner</i>	316
Ecrire, l'écriture, pratiques d'écriture	318
<i>Les temps</i>	318
<i>Encore le présent</i>	318
<i>Ecrire la thèse</i>	319
Des écritures pour la danse	320
Un processus de danse «en forme de» thèse	320
Barbara, Monica et Marian	320
Accompagner des pratiques artistiques «mineures»	321
Une thèse en art	321

Bibliographie	324
----------------------	-----

Table des matières	342
---------------------------	-----

Annexes	
----------------	--

UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS
FACULTE DES LETTRES, ARTS et SCIENCES HUMAINES
Ecole Doctorale « Lettres, Sciences Humaines et Sociales »

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS

Discipline Arts : Danse

présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2013

par

Marian del Valle

(María de los Ángeles González del Valle Fernández)

Titre :

**Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara
Manzetti et Marian del Valle
(janvier 2009 - décembre 2012).**

ANNEXES

Thèse dirigée par Marina Nordera
et codirigée par José Antonio Sanchez

Annexes

A propos des annexes

Les textes ici recueillis concernent les projets cités dans le travail de recherche. Ces documents m'ont été fournis par les artistes que j'ai accompagnées, et aucun n'a été publié. Je les reprends ici, avec l'autorisation de leurs auteures, afin de les rendre accessibles.

Ces écrits sont encore d'autres exemples multiples de pratiques d'écriture possibles pour accompagner la danse, pour la penser et pour la partager à travers le langage.

Dans ces pages, sont rassemblés des dossiers, des notes, des écrits, ainsi que des témoignages sur plusieurs des projets décrits et analysés dans le corps de la thèse qui ont été mis en mouvement par les trois artistes au cours de ces quatre années de recherche.

Concernant les textes récoltés sur mes propres projets artistiques, compte tenue de la grande quantité de traces et de témoignages, j'ai dû faire une sélection. Ont été privilégiés ici uniquement les textes concernant le projet *Figuras*.

J'espère que ces documents pourront être utiles à d'autres chercheurs et stimuler des nouvelles recherches.

SOMMAIRE

Barbara Manzetti	7
Textes écrits par Barbara	8
Textes écrits sur le travail de Barbara : par Marian del Valle, Camille Paillet	53
Monica Klingler	81
Textes écrits par Monica	82
Textes écrits sur Monica	105
Marian del Valle	111
Textes écrits par Marian à propos de <i>Figuras</i>	112
Textes écrits par les spectateurs à propos de <i>Figuras</i>	125
Table des matières	147

Barbara Manzetti

Textes écrits par Barbara

UN LIEU COMME UNE PERSONNE

une proposition de Barbara Manzetti

en compagnie de

Yvane Chapuis
Yota Dafniotou
Marian del Valle
Dominique Thirion

1 - compagnie

au moment où j' écris (c'est l'aurore) je profite d'une solitude sans contenu suspendue au dessus des toits de Pantin. c'est la liberté dont je dispose qui par moments me fait froid dans le dos, le froid de certains jours où il m'est impossible de joindre le monde sensible, le monde concret que je peux aimer et dont je sais que le fait de le toucher me rassurera, me confirmera la *concrétude* de ma recherche.

si je tiens le coup jusqu'au crépuscule, je remarque alors cet espace à l'abandon que devient mon corps statufié des heures et des heures devant l'ordinateur, ou devant le cahier, ou devant le livre. certains jours je remarque qu'il ne reste rien.

dans ce rien ces femmes me rendent visite, elles remplacent le rien par un tout. elles remplacent la rigidité inexplicable par une compréhension apaisante et inattendue. elles remplacent l'abandon par leur présence engagée.

je parle de compagnie et je ne parlerai pas de collaboration pour ce projet. la compagnie est ce qui vient contrer l'abandon sans pour autant exclure l'indépendance. travailler seules-ensemble en avançant de manière autonome dans la géographie de nos retrouvailles.

si nos recherches ne peuvent pas forcément se mêler elles peuvent se retrouver, elles peuvent partir en voyage, entrer en conversation, elle peuvent se souder dans un mouvement spontané sans perdre leur identité, s'isoler en restant dans le même espace, se tenir compagnie.

2 - danseuse

si l'utilité de ma production se situe dans la suggestion qu'elle opère sur le spectateur, je souhaite toujours cette suggestion libératrice, pour faire de l'oeuvre non pas une école mais un mouvement qui se livre passionnément, sincèrement, c'est à dire sans cacher la passion mais en utilisant son énergie éphémère renouvelable.

entre décembre 2008 et mai 2009, je vais reprendre et achever une formation en massage traditionnel:

le **Nuad Bo Rarn** (massage Thaï Traditionnel),

le **Nuad Thao** (massage des pieds et réflexologie Thaïe)

le **Lomi Lomi Nui** (massage Hawaïen, à l'huile et en musique)

dans un premier temps, à la création de *mes contemporains* est apparue la nécessité d'inverser les rôles : parce que j'avais beaucoup été soignée, je voulais soigner à mon tour, m'habiller en infirmière, en docteur.

aujourd'hui, je vais prendre au sérieux la problématique de la reconversion du danseur, je vais pratiquer cette reconversion en continuant d'être à ma place de danseuse, tout en me donnant de nouveaux ustensiles de travail.

la danseuse reconvertie en danseuse.

3 - recherche

- le massage et la conversation qui accompagne cette pratique
- l'apprentissage et la spécialisation remises en question dans le temps de la pratique. humaniser la question, intimiser, bavarder le protocole de massage traditionnel, le transformer en récit.
- enregistrer, transcrire, filmer, documenter ce processus.
- costumiser le protocole de massage, déguiser la masseuse, multiplier les tentatives.
- se mettre en position d'infériorité apparente/ par la posture du massage thaï des pieds: tenter un rapprochement entre le masseur et le cireur de chaussures.
- multiplier les tentatives de se tenir compagnie. renoncer à la solitude géographique, renoncer à l'attente et montrer plusieurs manières d'y renoncer.
- chaque jour écrire, chaque jour courir.
- creuser le plaisir du jeu parlé.
- transiter dans le jeu d'imitation, choisir les accessoires pour entrer visuellement dans la *famille* du centre chorégraphique, ressembler *transitoirement* à quelqu'un.

4 - consultation

il s'agit de considérer le lieu comme une personne, son corps étant constitué par l'ensemble des habitants du ccn.

les consultations se construiront autour de la pratique du massage et de la conversation inévitable qui accompagne cette pratique :

j' imagine plusieurs rendez-vous par jour, avec un minimum de deux massages quotidiens.

dans l'idéal, je proposerai une séance individuelle de massage au plus grand nombre d'habitants du ccn, tels que les membres de l'équipe artistique, administrative, technique, les étudiants et les spectateurs des ouvertures publiques, ainsi qu'un critique d'art ou journaliste.

ce sera une manière d'approcher concrètement *le corps du lieu* et de connaître son fonctionnement intimement.

dans le cadre de l'investigation UN LIEU COMME UNE PERSONNE, ce massage serait approché en tant que proposition individuelle de performance artistique. au cours de chaque séance, tout en exécutant scrupuleusement le protocole de massage appris, j'intégrerai une argumentation inattendue, comme il est dit plus haut, aussi bien sur le plan verbal que visuel.

cette argumentation s'enrichira et évoluera au cours des séances grâce aux informations personnelles apportées par les intervenants du ccn (par exemple en parlant des points sensibles ou des possibles tensions des muscles régulièrement mis à l'épreuve dans l'exercice de leurs fonctions).

5 - courir ou écrire

chez moi, la pratique de la danse peut par périodes se réduire à la course.

il s'agit probablement du déploiement simplifié de cette *nécessité d'une trajectoire* qui caractérise ma recherche depuis son commencement.

je peux dire sans hésitation et sans mentir que ma course n'est pas sportive du tout et qu'elle s'apparente à la danse.

chaque jour je cours et je me rends compte que j'ai envie d'écrire.

chaque jour j'écris et je me rends compte que j'ai envie de courir.

je fais des efforts chaque jour pour m'obliger à être là avec vous, en trouvant avec peine une raison suffisante. je ne sais pas encore et je ne saurai peut-être jamais si le bonheur que nous avons réussi à créer par moments est une raison suffisante. je ne suis pas désespérée, je ne suis pas malheureuse, je ne suis pas déprimée, mon énergie est au top, je le sais quand mes jambes partent en courant dès qu'une trajectoire possible se dégage. je vais vers le dégageement en gardant le rythme, en maîtrisant ma respiration, en méditant des résidus dans ma tête en l'air. j'ouvre ma bouche en silence, j'en extrais ces paroles que je n'ai pas dites, je les couche ici et ce n'est pas pour toi que je le fais. l'itinéraire que mes messages ont suivi jusqu'à il y a peu n'existe plus, je suis confrontée à un espace de communication en circuit fermé, je me calme, sans paniquer je cherche l'ouvert, la nouvelle direction possible. je range *ici* là car après avoir pris la fuite, après avoir entraîné mon corps à la course, j'ai senti plus de justesse en restant, plus de courage en m'installant à cette table, plus de force dans cet abandon au rythme de la domesticité, plus de réconfort en suivant l'itinéraire qui me déplace d'une pièce à une autre de ce huit clos.

11 - visibilité

le travail se construirait sur un temps de 4 semaines.

chaque semaine en compagnie d'une des chercheuses.

chacune viendrait avec les préoccupations liées à sa recherche, nous partagerions le même espace géographique, nos recherches se tiendraient compagnie de différentes manières.

à chacune je proposerai de rencontrer un groupe d'étudiants en art, pour une conversation sur le processus de recherche.

à chacune je proposerai de participer à la publication d'un *journal* qui serait imprimé et distribué à la fin de l'expérience.

à chacune je proposerai d'entrer dans les épisodes filmés de l'expérience. ces épisodes constitueront une *série tv* à la fin du processus. un épisode par jour. chaque semaine étant considérée comme une *saison*.

à la fin de la 4ème semaine une mise en espace du projet de recherche serait proposée au public. cette installation serait l'ouverture (publique et spatiale) d'une pensée intime: ce lieu fonctionnerait comme une personne. dans ce paysage, je proposerai une performance.

11 - biographies brèves

Marian del Valle

Marian Del Valle, chorégraphe et chercheuse, prépare actuellement un projet de thèse, dans le cadre d'un doctorat en danse. Sa recherche aura comme objet d'étude le processus de création traité comme une forme d'expression artistique autonome dans les propositions artistiques de trois chorégraphes contemporaines. Ce projet s'inscrit dans une ligne de recherche, dans le cadre des arts de la scène, qui questionne la place du sujet dans la recherche, les relations entre recherche pratique et recherche théorique et qui sollicite l'élaboration d'une méthodologie appropriée au phénomène spécifique étudié (faisant appel à des multiples approches théoriques, comme l'ethnoscénologie, la sémiologie, l'esthétique ou l'anthropologie de la danse).

Le processus de création est utilisé actuellement par plusieurs chorégraphes comme un moyen d'expression artistique et il est un objet d'étude privilégié dans la recherche sur les arts de la scène.

Yvane Chapuis

Commissaire d'exposition et critique d'art, Yvane Chapuis s'intéresse plus particulièrement aux formes performatives de l'art contemporain. Elle a à ce titre notamment conçu les expositions "Life/forms" (Acconci, Nauman, Graham, Morris, Rainer, Cunningham), Musée Fesch, Ajaccio, 1999 et "The other show", Kunstmuseum, Lucerne, 2000 ; était co-commissaire de la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2001 et a dirigé le numéro spécial d'Art Press consacré à la danse en 2002. Yvane Chapuis a également été rédacteur en chef adjoint de la revue Mouvement. Depuis 2001, elle co-dirige les Laboratoires d'Aubervilliers, lieu de production et de recherches artistiques pluridisciplinaires. Dans ce cadre elle a développé un programme d'intervention artistique dans l'espace public dont l'objectif est d'expérimenter la capacité de l'art à exister hors des espaces qui lui sont dévolus.

Yota Dafniotou

Yota Dafniotou est artiste chorégraphique et pédagogue. Elle pratique le massage traditionnel Thaïlandais. Elle vit et travaille à Bruxelles.

Dominique Thirion

Je n'aime pas trop rajouter quoi que ce soit dans ce monde si encombré. J'aime simplement faire réapparaître les doux oublis. J'ai juste envie de partager, avec d'autres, les belles invisibilités.

Mes actions participatives sont des instantanés du monde où, dans la diversité, chacun tente de s'approcher de son désir.

Je recherche la parole intime et je la fais surgir dans le champ artistique en collectant des pensées, des évocations, des images, des descriptions... Je cherche à rendre visible ce qui existe dans le non entendu et le non regardé. Je multiplie les points de vue en faisant intervenir le public dans le processus créatif, réflexif et narratif de l'œuvre.

Barbara Manzetti

L'objectif de sa recherche et des nombreuses collaborations est la construction d'un espace suggestif ou espace résonant. Les objets performatifs, éphémères et évolutifs, cherchent à pousser les limites de la représentation, parfois jusqu'à l'embarras. Cela par la proximité toujours recherchée, avec le spectateur, à travers une intimité physique ou comportementale ou par la réversibilité du "rôle" choisi par la performeuse (auteur, acteur, dictateur, spectateur). Une confusion est mise en place, entre espace public et espace intime, dans la tentative constante d'échapper aux cadres existants en proposant des nouveaux, eux-mêmes éphémères et imprévisibles. Elle participe dernièrement aux projets de Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Dora Garcia, Julie Nioche, Rainer Ganahl.

Barbara Manzetti, octobre 2008

Barbara Manzetti, texte envoyé par courriel le 30 janvier 2011.

une forme amie

J'ai contacté Olivier Bertrand* au printemps 2009, le lendemain d'une représentation de «Rire» de Antonia Baehr au Théâtre de la Bastille. Nous avons convenu d'un rendez-vous en juin, pour parler de mon travail, dont il avait seulement entendu parler. Je voulais me confronter à nouveau à la scène, la *boîte noire*. Je lui proposais une création *in situ* qui respecterait les modalités suivantes : travailler à partir du lieu, tout réaliser dans le lieu, dans une économie de temps et de moyens. Rapidement nous avons convenu d'une résidence de 5 jours en novembre, dans l'une des deux salles de spectacle qui resterait inoccupée pendant la journée. Je demandais la salle vide, éclairée seulement par les lumières de service.

Fin octobre, quelques jours avant le début de l'expérience, Olivier Bertrand me présentait l'équipe technique et administrative du théâtre et me faisait visiter les salles et les bureaux. Je regardais les visages, les vêtements, le programme, les murs, les rideaux, les tapis, la rue. Je traversai le quartier que je connais bien. Pour y avoir cheminé des nuits entières, en posant des affiches faites à la main. Je connais les rues, les murs dégagés, les habitants de la nuit.

Un lundi de novembre j'arrivai au théâtre avec une caméra, sans projet.

Je me posai sur le plateau avec l'ordinateur, j'écrivais immédiatement *j'ai peur de tout*. Plus tard je trouvais une éponge dans les loges, je posai la caméra et filmai la première scène en écrivant sur le mur du fond avec l'éponge mouillée : *j'ai peur de tout sauf de ce théâtre*.

je devais avoir un fantasme lié à ce théâtre, je devais avoir hâte de commencer, non pas de commencer quelque chose en particulier mais simplement de commencer justement, de me mettre au travail ici pour voir ce qui va en sortir, ce qui sortira de moi ici, ce qui m'attendait ici pour sortir, quelle réalité, virgule, virgule, virgule, le temps d'avaler sa salive, le temps de continuer à parler et, s'il était possible d'écrire à cette vitesse là, de la parole nous ferions une œuvre pressée, rapide, inquiète, une

œuvre drôle à roulettes, une réalité en skate qui accélère tout à coup en entrant dans ce théâtre ci, la même réalité qui avait du mal à se lever ce matin, qui ne pouvait savoir quoi apporter ici, qui se disait dans le métro j'ai peur, j'ai peur de presque tout sauf de ce théâtre, de ce que je vais pouvoir y faire, j'ai peur de respirer et vieillir, j'ai peur de tomber, j'ai peur de la réalité des autres gens enveloppés d'eau de cologne et de manteaux, enveloppés de leur futur et de leur présent, peur de ce qui ne me séparera pas des autres, qui m'envahit trop souvent, peur d'être assiégée par d'autres histoires qui ne faisaient que prendre le métro finalement, peur de la confusion, mais jamais jamais peur de commencer à partir de rien, peur de m'étouffer en avalant ma salive, ça oui, mais peur de moi d'aujourd'hui, moi avec la chemise bleue, le pantalon bleu dans l'espace noir, non, l'envie est absolue, l'entrain, le rythme est là, l'accélération, dire ce qu'on n'écrit pas, écrire ce qu'on ne dit pas, se souvenir, se souvenir de ce qu'on a pas dit et l'écrire, dire, dire, dire, enregistrer et noter à l'écrit, le dire, j'ai peur partout de tout, sauf ici, j'ai peur, je sais ma vie finira par s'endormir, par oublier, par rêver, par s'extraire définitivement du cœur qui bat, du battement de paupières et cela avant d'avoir réussi à faire la place qu'il faut pour le présent,

En revoyant cette scène je remarquai que les vêtements choisis le matin (une robe noire et blanche à motifs, un foulard et des bottes rouges) étaient une vraie proposition de costume. J'identifiais quelque part en moi une ouvrière russe ouvrant aux armements. Dans le hall du théâtre, en fin de journée, je composai la musique (la fausse musique) pour cette scène. Mon unique expérience musicale étant une année de cours de piano à l'âge de 5 ans.

Giuseppe ** restait perplexe en me regardant faire. Tout en l'écoutant je retranscrivais ses propos, les traduisait en italien et lui proposait de les chanter à cappella. Puis nous enregistrâmes (mais il trouvait que nous chantions mal) et composai une mélodie au piano dans le hall du théâtre, au milieu des spectateurs qui commençaient à arriver. J'ai toujours privilégié les lieux de passage pour travailler. Les fenêtres et portes ouvertes. J'aime que le travail soit constamment traversé. Ouvert sur l'extérieur, la rue, la réalité.

texte giuseppe

Giuseppe: préambule: chacun a sa propre réalité. mais au théâtre on se prépare à entrer dans une autre proposition de réalité. donc il faut quelque chose pour qu'il se passe quelque chose. un minimum d'intention. la transe est la sensation sur scène c'est quand tu te sens au niveau instinctif que les gens dans la salle sont ouverts à recevoir ta

réalité, c'est d'être compris, quand cela arrive, quand tous ceux qui sont là sont en syntonie dans le même décor pour la réalité de chacun, on crée un rythme égal pour tous même si le son n'est pas commun. ce qui m'intéresse dans le travail d'interprète c'est le passage, c'est le présent, ce qui est recherché, être présent devant des gens, puis si en plus on tend vers une dimension à construire, un texte, une chorégraphie, susciter, porter à partir du présent pour aller vers un point préétabli sans jamais abandonner le présent, quand on oublie le présent on s'ennuie. ce qui m'intéresse, j'aime quand tout part de la réalité commune et plus on est près de soi plus on peut aller loin, plus chaque pas devient surprenant

Les propos de Giuseppe deviennent une chanson : la nécessité d'une construction dramatique

*il faut faire quelque chose
pour qu'il se passe quelque chose
un minimum d'intention
un rythme égal pour tous
la même respiration
sans jamais jamais jamais abandonner le présent
un minimum d'intention
un rythme égal pour tous
en syntonie
dans le même décor
le même décor pour tous
une réalité commune
un rythme égal pour tous
la même respiration
une réalité commune
le même décor pour tous
et quand cela arrive
on peut aller plus loin*

Le lendemain j'apportai au théâtre des rouleaux de papier blanc et un paquet de vieilles feuilles de papier carbone sans but précis. J'écrivais en arrivant :

mardi 3 novembre

*comme à chaque fois je suis attirée par le hall d'entrée du théâtre,
ici c'est une atmosphère nocturne,
velours rouge et noir, néons,
la rue dans les vitrines du théâtre,
le reflet de l'activité de jour dans la brillance noire du plafond du hall du théâtre,
quelqu'un dort dans le foyer du théâtre, je ne le dérange pas,
toutes les portes du théâtre restent ouvertes,
aujourd'hui j'ai envie d'opérer une discrète circulation dans le théâtre,
dans l'édito du journal du théâtre Jean-Marie Hordé, directeur du théâtre, écrit ce désir
d'humanité,
le programme du théâtre donne envie de s'abonner pour ne rien rater, ne rater
personne,
tout est bien dans ce être-au-théâtre d'autant plus que revenir au théâtre peut être vu
comme un geste signifiant si l'on considère mon parcours,*

*j'ai encore 4 jours pour grandir et présenter une proposition adulte le soir du vendredi,
pour publier une note d'intention dans mon journal au plus tard jeudi soir*

*à côté de ma chaise la silhouette d'un homme couché alors que pendant tout un temps
je suis au téléphone avec mon passé, la mare dans laquelle je ne plonge pas, je ne
plonge plus, la nage à l'automne constitue un risque très risqué, trop risqué, allez, j'y
mets un point.*

*un travail sur le contenu de mon travail, avec très très peu d'apparence, très très peu
d'accessoires avec un discours qui revient sans cesse au contenu, au centre à ce qu'il y a*

dedans, qui pense, qui est ressenti, au sentiment, peut-être pour une fois j'aurais réussi à proposer une forme de sentiment, une forme de contenu.

Les jours suivants j'alternai l'écriture aux brefs moments employés à filmer et commençai le montage. Lors de l'ouverture, mes propos parlés étaient inscrits sur les rouleaux de papier blanc. Giuseppe pouvait reprendre mes propos. Chacun à notre tour, nous déroulions un rouleau, suivions sa trajectoire et reprenions les propos écrits dessus.

Voici une partie des notes inscrites (le dernier jour) au feutre sur les rouleaux blancs et qui ouvraient (par le geste de dérouler, la déambulation et la parole) la performance de présentation du film.

je dis: le contenu de mon travail est une forme amie

je dis: une forme amie qui ne vient pas de moi, qui vient de toi.

je dis ce qui m'intéresse de réaliser en ce moment est une performance qui aura la forme d'un livre,

que pour cela j'écris,

qu'écrire et lire est mon activité principale ces derniers temps,

depuis deux ans?

faire une chose comme un livre,

cette chose que je vais faire,

je le sais,

est une forme amie,

une forme de compagnie.

et maintenant que cela est si clair vais-je le faire,

vais-je le faire?

et si la forme et le contenu font un seul corps

quel est le contenu de ce corps?

le silence est un contenu, oui, l'écrit, qui est silencieux est un contenu,

*l'air que nous respirons est un contenu,
une caresse,
un angle est un contenu,
voici toute la journée que nous nous demandons où est-il parti? où est-il passé, le mouvement,
que faisons-nous de nos corps depuis toutes ces années? nos corps empreints d'un langage
désuet nous semble-t-il, moi je crois, mais je le crois pour moi, que le mouvement est parti en
courant et je m'élance et je cours en compagnie de cette femme chinoise qui fait son jogging en
mocassins,*

*cela prend du temps de faire le livre
et la coquille qui se forme à force de pratiquer l'écrit dans le sens de la lecture et dans le sens
de la production,
la coquille du livre fait de mon corps un objet,
l'immobilisme prend, freine tout le reste, attriste la peau.
(statufiée)*

mais quel est le contenu de ce travail

*l'humanité en nous est un contenu de ce travail
la normalité est un contenu très important de ce travail
la présence constante d'une réalité extérieure est un contenu de ce travail
la peur de presque tout ce qui nous attend hors de ce théâtre est un contenu de ce travail
l'amour inconditionnel est un contenu de ce travail
tiens c'est pour toi, aucune condition en dehors de la nôtre*

*maintenant est un contenu de ce travail
l'intérieur de ta bouche, tes dents sont un contenu de ce travail
une phrase pas cuite de toi est, un extrait en direct de ta tête est un contenu de ce travail
comprendre ce qui nous retient ici est un contenu de ce travail
l'inégalité si parfaitement injuste et l'intérieur de ma penderie, parfaitement rangée sont un
contenu de ce travail*

presque tout est un contenu de ce travail

*mais si l'on me posait la question dans les formes voulues je dirais que oui, en effet, Frédéric est un contenu de mon travail,
non pas Frédéric en entier,
je ne le connais pas assez bien
puis à ce moment-là il faudrait envisager des espaces plus ambitieux pour mon travail qui se veut de petite envergure,
donc je disais,
la partie de Frédéric qui est entrée ici mercredi en fin d'après-midi,
une simple visite entre voisins, je viens te voir à la Bastille,
moi qui aime les visites
qui aime que l'on vienne me tenir compagnie dans ce que je fais,
j'ai trouvé que sa manière d'entrer dans la salle,
la tête en premier, (le faire)
d'accepter d'entrer dans le film un moment,
puis de rester encore un peu comme on reste au parc,
sans demander quoi, qu'est-ce, qui, comment, quand,
cette manière là
la technique de la visite
m'a servi dans ce travail-ci,
car pour travailler j'ai besoin d'être heureuse,
le bonheur est un contenu indissociable de mon travail,
la tentative du bonheur,
Yvane est un contenu important,
et j'aurais alors beaucoup à dire au sujet de sa présence dans mon travail depuis 2006,
mais pour préciser ce qui est ici et aujourd'hui je dirais que c'est principalement sa manière de dire le mot sauvage,
de le dire comme quelqu'un qui comprend le mot entièrement,
sauvage est sorti de sa bouche un jour comme une chose vivante,
comme une chose importante,*

*giuseppe est un contenu de mon travail,
malgré lui comme il dit et par ma faute
mais nous allons faire un travail à part là-dessus
peut-être au théâtre du rond point
je n'y suis jamais allée
et je ne vais pas vous en parler maintenant.
mais pour passer à un autre contenu important de mon travail,
et pour ne pas citer marie-thérèse,
marie-thérèse à 11heures du matin quand elle se pose la question du futur qui nous attend,
puis dominique, sofie, marian, audrey, jennifer,
donc pour passer à un autre contenu je dirais le temps
et du temps je prendrais le mouvement
plus que le dépôt les restes les souvenirs,
je ne garderai du temps que ce qui est vivant et qui avance vers,
et quand tu me demandes où est-ce que tu veux aller avec ce travail?
quelle est ta destination?
je te réponds vers la mort sûre,
c'est évident.
des choses comme la mort, évidentes et dures, nos rares certitudes, nos ancrages effrayants
nous font toujours rire,
je me rends compte que toute la journée je suis bavarde au point de te donner l'impression
d'avoir attrapé la grippe saisonnière, tu dis je vais me faire vacciner maintenant que j'ai une
mutuelle.

il faut que le contenu soit bon, la garniture, l'intérieur des choses, le silence, ce qui n'est pas dit
ou montré du travail doit être d'excellente qualité, tout le monde doit y être heureux, le
contenu c'est ce que l'on donne sous une autre forme et qui change notre vie. alors je décide de
faire petit, de petits gestes, pour voir, en faisant très attention car en fait je suis sûre que tous
les gestes touchent l'humanité de la même manière.

et si l'on me posait la question du décor le voilà*

le costume, le voilà : ce pantalon de cuisinier, j'aime les vêtements de travail, tabliers, uniformes, couleurs franches, très bonne visibilité, j'aime ce qu'ils suggèrent de la mise à disposition de soi. ils sont parfaits pour le travail artistique. pour la barbe, que je continue d'utiliser depuis 3 ans, c'est pour la sincérité, donc en aucun cas pour me déguiser qui est aussi un contenu important du travail, et parce que ça me va bien je trouve

quand je te vois je n'ai pas faim

maintenant bien sûr je vais rentrer chez moi et avoir faim

manger mes pommes de terres au four

et des petits légumes verts à la vapeur

légèrement assaisonnés

mais c'est vrai que quand je t'ai vu je n'ai pas eu faim

je vais dans ce sens là

*Conseiller à la programmation du Théâtre de la Bastille à Paris.

**Acteur et artiste chorégraphique italien résidant à Paris.

Je retrouvai Giuseppe Molino en septembre 2009, lors d'une performance-lecture, *Ubu Lenine*, qui nous était proposée par l'artiste visuel Rainer Ganhal, aux Laboratoires d'Aubervilliers. À la suite de la performance, Giuseppe avait envie que nous nous confrontions, ensemble, à un texte de théâtre. Je lui proposai de travailler à son projet en me tenant compagnie pendant cette résidence à la Bastille.

ENFANT GUITARE ROUGE

une proposition de **Barbara Manzetti**
pour une résidence de recherche et de création au CCN d'Angers
en compagnie de **Marian del Valle**

et avec la contribution de
Renaud Golo
Denis Mariotte
Giuseppe Molino
Christian Olivier

Présentation

ENFANT GUITARE ROUGE est le deuxième volet d'un projet réalisé,
dans les mêmes modalités, en février 2010 au CCN de Montpellier:
un lieu comme une personne*,

Il était question de travailler en amitié nos recherches respectives dans
un espace architectural et performatif partagé.

*Je joins au dossier les écrits de Marian del Valle, chorégraphe et chercheuse, qui relatent cette
expérience.

le support

ENFANT GUITARE ROUGE est principalement une oeuvre filmique,
dans le sens où le territoire partagé est justement le corps du film.
C'est un film d'espaces vides dans lesquels le performeur peut entrer,
prendre place de différentes manières. Voix, geste, musique, mouvement
de lumière.

C'est un travail sur le mouvement de la mort, sur l'abandon et la
dissolution. Le devenir liquide.

Jusqu'à présent ma caméra n'a pas bougé. Ce qui m'intéresse d'abord
est le mouvement du corps du film et la possibilité de saisir, à travers
l'immobilité de la caméra, de nouveaux espaces pour notre réalité. Aussi
mes films ne sont pas tout à fait autonomes, ils continuent d'appartenir à
un espace plus large, celui de mon travail, de la performance qui les
accompagne, les actualise et les complète provisoirement.

Il s'agit aussi d'une oeuvre littéraire, une performance en forme de livre
qui est en cours d'écriture et de publication, avec le soutien de l'espace
khasma et des Laboratoires d'Aubervilliers.

Il s'agira, au cours de la résidence, de travailler en même temps le volet
performatif, dansé et parlé, et le volet filmique.

Marian del valle : compagnie

ENFANT GUITARE ROUGE FIGURAS

Marian del Valle et moi, nous-nous côtoyons depuis longtemps. Sa présence engagée
est un
support quotidien pour ma recherche artistique. Doctorante en troisième année à
l'université
de Nice, chorégraphe, elle me rejoindrait pour travailler dans le même espace son
projet
actuel :

FIGURAS.

FIGURAS par Marian del Valle

Ce projet explore et questionne des positions, gestes et mouvements issus de mon répertoire chorégraphique personnel. Ces figures sont apparues dans mes danses à différents moments. Elles sont le fruit d'un lent processus d'accumulation, de condensation et elles ne se sont jamais effacées de mon corps. Je les ai collectionnées sans le savoir et de manière inconsciente tout au long de mon travail comme danseuse et comme chorégraphe. Elles représentent un répertoire limité de positions où se concentrent les traces d'un vécu, d'une mémoire corporelle, d'un imaginaire incarné. Ces constructions particulières s'écartent de l'usage courant du corps et convoquent des états corporels particuliers, des émotions singulières. Dans cette nouvelle proposition artistique et de recherche, la danse a été réduite à un ensemble limité de positions, au parcours nécessaire pour entrer dans ces positions, au temps de les habiter et d'ensuite les abandonner pour refaire le voyage vers une autre. Je voudrais que cette danse puisse agir sur le spectateur comme un élément déclencheur leur permettant de projeter leur propre danse dans les figures, ainsi que dans le parcours y menant. Je demanderai aux personnes présentes d'écrire pendant la danse ; les textes écrits, assemblés et lus par les participants eux-mêmes, aideront à rendre visible et audible, non la trace de ma danse, mais la création d'une danse polyphonique.

Renaud Golo, Denis Mariotte, Giuseppe Molino, Christian Olivier : contribution

Il s'agit à présent du partage d'un territoire qui est l'oeuvre elle-même. Je ne cherche pas une collaboration, plutôt un rapprochement qui se ferait dans la géographie même de l'oeuvre. J'aimerais savoir comment ces artistes vont entrer dans mon travail avec le leur. Quelle porte vont-ils choisir et ouvrir?

Il était déjà devant ma porte. La poche droite de sa veste noire décousue. Nous restions au bord de notre vie. Il restait seulement quelque part un tremblement. À l'interphone il disait : C'est moi. 20 ans sans futur. Jour après jour. Avec du Coca-Cola, du saucisson aux noisettes et des pétards. Mais aussi une femme dans ton lit que tu ne peux pas aimer. J'aime cette image de lui enveloppé par la parole. L'art de la glisse qui te fait accéder à l'intimité de l'autre à travers la voix. Il t'adore. J'adorais les mercredis. Je les attendais. Elle dit qu'il ne nous fait pas une leçon, il nous fait un **cadeau**. Je dis : On vous a dit que vous alliez recevoir un **cadeau**? Vous voulez des **cadeaux**?

Je te fais revenir par la voix. Je te fais respirer à nouveau. D'ailleurs je trouve que la couleur, dans cette optique du bonheur, apporte beaucoup plus que la vidéo. Je ne sais pas ce que vous en pensez. Je crois qu'on s'est déjà vus. Ce violon était mon ami, c'était la voix de David. Il disait : Ces tartines d'amour qui nous écoeurent alors qu'on a si faim. Je partage ma bouteille d'eau avec toi. Les petits chapeaux sur la table. Si tu n'y crois pas je ne peux pas le faire. Il me prenait en photo dans le jardin ou sur la table de cristal dans le salon. Avec des chaussons de danse. Au fond de la chaussette, en dessous des bonbons, il y avait une paire de chaussons **rouges**. Les rubans étaient déjà cousus. Il me pincerait l'avant-bras pour me prouver que j'étais bien hypnotisée. Il disait : Regardez Quelque Chose de **rouge** si vous êtes en difficulté. Je sais je parle pour moi.

L'espace maintenant est l'espace de mon coeur. Il avait mis une chemise **rouge**

trop étroite, à la fin du repas on avait l'impression que les boutons allaient sauter. Avec de la poudre de pierres précieuses dans l'huile. D'un **rouge** de l'intensité du sang. J'ai dit : Je pleure de bonheur. Elle dit : Je vais **courir**. J'aime la musique des hommes. La **guitare** qui traverse le plancher de la chambre à coucher. Le bonheur et le malheur réunis dans la chambre. Ensemble mais jamais mélangés. Elle dit : C'est bien! Vous allez mettre la couleur maintenant! Je parle et mon coeur est ouvert. Je vous fais confiance. Elle va **courir**. Je suis heureuse. C'est une couverture marron. On dirait un pan de tissu dans lequel on pourrait tailler un manteau. Là aussi je dormais au-dessus du studio de musique. J'ai l'impression de travailler dans mon coeur. Il a envie de lire, j'ai envie de pleurer. Il a dit : Je ne suis pas nerveux, je suis vif.

Elle a dit : On va s'élever. Il n'y avait aucune faiblesse dans cette relation. Avec Yvane nous sommes sur la pointe des pieds. Elle devrait toujours poser les pieds sur une table. Il m'a fait toucher la peau dans le creux au-dessus de la clavicule. Il dit : Toi tu es un peu une pierre précieuse, non? Et il a posé sur le lit de la chambre, la chambre de mes parents, une multitude de petites boîtes en velours : **rouges**, vertes, grises, noires. Au début, ils fermaient toujours la porte de la chambre pendant la nuit, on ne pouvait pas savoir ce qui s'y passait. Elle baissait les stores jusqu'à la dernière fissure, la lumière ne passait plus du tout. Puis un jour la porte s'est ouverte et elle est restée ouverte. Une porte ouverte pendant 40 ans. Avec une cale en plastique marron. J'ai peur de ce que ça va me faire et j'aime déjà cette peur. Il ne pouvait pas parler, il était comme dans une boîte blanche. Il ne pouvait plus parler, mais quand son petit-fils lui parlait il avait les larmes aux yeux. Il m'appelait : Ma crotte. Le verre de Pinot avant le dîner. Un verre à pied épais, tu le lances et il ne casse pas. Elle cuisait les courgettes au micro-ondes et préparait le café la veille au soir. Le matin, impossible de toucher à la vaisselle sale dans l'évier. Elle lui mettait un mouchoir parfumé entre les orteils, autrement il n'arrivait pas à s'endormir.

Il a dit : Elle est magnifique Yota. Elle regardait la bague en ouvrant, en refermant la main. Elle a dit : Qu'est-ce qu'elle danse bien ton amie Yota. Elle dit : Montre-moi Marian. La chaleur de mon corps devait t'effrayer la nuit. Il mettait une combinaison de plongée pour se baigner dans la Méditerranée. Il avait constamment froid. Elle dit qu'il faut 5 ans. Il dit : Je n'aime pas du tout sa musique. Il appelait son fils avec le talkie-walkie et il avait entendu notre conversation. J'avais acheté 30 chapeaux noirs pour les jeter dans le canal. Il avait dit à Corinne : C'est fou! J'entends Mano et Barbara! Il dit : Si tu veux, ils t'injectent de la graisse dans les joues. Elle m'a dit : Barbara, n'y va pas, si tu savais ce qu'il dit de toi. Il avait fait la place juste à côté du cimetière de Pantin. Dans le jardin il y avait un cercueil minuscule dont on n'arrivait pas à se débarrasser. Elle devait geler dans cette robe verte. Le vent était glacé. L'herbe verte, la robe verte, le micro doré et juste derrière l'écriteau Darty. Elle a écrit : Quoi qu'il en soit, maintenant une page est tournée. Dans la plupart des courriers, des messages, il était question de cette page tournée. Nous étions plusieurs devant cette porte à attendre de voir un conseiller financier et là en plus ça sentait l'urine. Il dit : Tu peux ouvrir un compte avec 4€. Je me disais que je venais peut-être de sauver une vie ailleurs. Les Choses se terminaient par un point. Du balcon je voyais Charly et Bartolomeo qui se poursuivaient dans la piscine turquoise. Les **enfants** qui venaient à la maison ne voulaient pas partir à la fin de la journée. J'ignorais la violence. Il battait sa femme et insultait son fils. Il avait défoncé les murs de la cuisine. Tu rentrais chez eux et tu te croyais à Beyrouth. Je dis : Je vous accompagne chez le coiffeur, ou alors on fait une couleur maison. Elle dit : Il ne me donne pas d'argent, je ne peux pas sortir. Dans la télévision il y avait une piété avec un rosaire à la main qui priait en boucle. L'enfant dormait dans le salon, il n'avait pas peur des tirs. Il racontait le séjour au Liban comme on raconte les vacances en Italie.

Je dis : Tu descends de cette balançoire maintenant, il est 19 heures. On avait gonflé la piscine avec une pompe électrique, mais c'était trop étroit pour prétendre rafraîchir tous les **enfants** des Quatre Chemins. À la fin la moisissure flottait. Elle a dit : Je te fais les cheveux quand tu veux, c'est mon deuxième métier. On était à un mètre de la fosse, je n'avais pas eu le temps de mesurer cette nouvelle distance entre nous que déjà elle me disait : Tu vois la **guitare rouge**? on voudrait la donner à Barto. Il a dit: Tu ne vas pas partir en Suisse! Il faut que tu enterres ce mec. La danse arrive comme les pensées. Accéder à ta personne à travers la parole. Entrer et sortir de ta bouche. Tu me couvres. Partageons des paroles, de l'eau et des couvertures.

Cadeau, cadeau, cadeaux?
enfant **guitare rouge**.

la visibilité

Mon travail est un endroit de portes et fenêtres ouvertes, de publique intimité, de conversation maintenue.
Ouvrir le travail au public à tout moment du processus est un souhait et pas du tout une contrainte.
En compagnie de Marian Del Valle, nous avons déjà exploré les modalités de partage d'un espace commun de présentation et ouverture de nos recherches respectives au CCN de Montpellier. Idéalement la résidence se construirait sur deux périodes de deux semaines, avec un intervalle d'un mois. À la fin de chaque semaine aurait lieu une visibilité publique du processus. Pendant la globalité de cette période il y aurait deux intervenants à plein temps : Marian del Valle et Barbara Manzetti. Les autres intervenants nous rejoindraient chacun pour une durée de 5 jours.

De la communauté

Nous n'arrivons pas à nommer le type de « communauté » que nous formons. Tu as trouvé un : « accompagner » « se tenir compagnie », pour parler d'une relation particulière, d'une façon d'être à côté, à proximité de l'autre. Nous et nos recherches respectives se croisent régulièrement, des rencontres et des retrouvailles qui nous fertilisent depuis plus de 16 ans.
Partir en résidence avec toi, c'est me déplacer (de ma position et de ma place) pour travailler sur ma propre recherche mais près de toi. C'est aussi nous donner le temps (intense et concentré) pour explorer, parler, regarder, lire, pour confronter ce que nous faisons et ce que nous voudrions faire, nos recherches. Nous donner un espace de partage, un temps plus intense pour impulser, prolonger et concentrer expériences, écritures, conversations et rires.
Nous n'arriverons peut être jamais à nous formaliser dans un collectif, malgré tous ces années de partages, mais nous avons trouvé notre façon particulière de nous tenir (autre « compagnie») soutien, mot plus pathétique.
Mes *Figuras* ne sont pas soutenues, mais suspendues en déséquilibre, portées dans un corps désaxé qui ne pourra pas garder l'équilibre longtemps car il est en train de tomber, c'est une sorte de chute suspendue ou arrêtée provisoirement. Corps instable, car il est seul avec l'espace, sans soutien d'un autre corps, et pourtant corps quand même abandonné, presque détendu. C'est peut-être pour cela que je cherche des appuis pour mes *Figuras*, même si ce sont des soutiens invisibles, immatériels ou virtuels.

Je crois que tes paroles, ton écriture, tes textes, ils cherchent aussi à être portés par des voix, le soutien d'un corps pour pouvoir s'incarner. Nos projets ils ont les mêmes besoins de soutien (logistique, moral et financier) pour pouvoir s'épanouir et se réaliser.

Je ne crois pas que mon travail aurait été le même sans nos rencontres, sans nos échanges riches et perturbants, sans notre proximité régulière. Je me sens soutenue par toi et cela m'allège, c'est une sorte de contrepoids, je m'offre comme appui et je me sens soutenue par le tien. Je sais que si tu tombes, tu t'arrêtes ou si tu abandonnes, je cours le risque de tomber, d'arrêter et d'abandonner aussi.

Oui le mot « soutien » à quelque chose de plus pathétique, mais comment vivre sans empathie, sans passion ?

Marian del Valle, Bruxelles 27 février 2011

CURRICULUM VITAE

Barbara Manzetti est née à Rome en 1970.

Après une première réalisation chorégraphique pour la scène, qui reçoit le prix de la SACD belge en 1996, elle s'éloigne rapidement des cadres de création usuels pour des territoires d'investigation plus immédiats en milieu urbain. L'espace et le temps choisis pour la performance sont souvent un lieu et un temps transitoires ; le spectateur est mis en situation physiquement, l'oeuvre devient en même temps objet et cheminement.

Parallèlement, elle organise avec Sofie Kokaj **Où Nul Théâtre-Théâtre**, une structure semi clandestine d'intervention artistique : agissant sous les pseudonymes de **Tant de Roses** et **Transport Public** elles présentent leur travail de théâtre sur papier, éditions minimales, affichage, performance dans des contextes publics et privés (Bruxelles, 1996-1999).

L'objectif de sa recherche et des nombreuses collaborations est la construction d'un espace suggestif ou espace résonant. Les objets performatifs, éphémères et évolutifs, cherchent à pousser les limites de la représentation, parfois jusqu'à l'embarras. Cela par la proximité toujours recherchée avec le spectateur, à travers une intimité physique ou comportementale ou par la réversibilité du rôle choisi par la performeuse : auteur, acteur, dictateur, spectateur. Une confusion est mise en place, entre espace public et espace intime, dans la tentative constante d'échapper aux cadres existants en en proposant des nouveaux, eux-mêmes éphémères et imprévisibles.

réalisation de projets in situ, chorégraphie, vidéo, écriture, création sonore

2010 / 2009

UN LIEU COMME UNE PERSONNE résidence de recherche, CCN de Montpellier
JE SAIS QUE TU SAIS performance d'écriture, Théâtre de la Balsamine, Bruxelles
LE BATEAU DU NOUS avec Jennifer Lacey, film vidéo, Les Laboratoires d'Aubervilliers
UNE FORME AMIE film vidéo, avec Giuseppe Molino, Théâtre de la Bastille, Paris

publications

JE PENSAIS QU'ELLE NE SE MARIERAIT JAMAIS
QUATRE CHEMINS Le journal des Laboratoires d'Aubervilliers
contribution : *RIRE* de Antonia Baehr Édition des Laboratoires d'Aubervilliers

2007 / 2008

PENSÉES PAYÉES avec Sofie tokaj, film vidéo, Les Laboratoires d'Aubervilliers
C'EST CE QUE C'EST performance et film vidéo, Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles
WANTED performance, une invitation du collectif Kinkaleri, Bologna (IT)
UN LIEU COMME UNE PERSONNE résidence de recherche, Ménagerie de Verre, Paris
MES CONTEMPORAINS performance et vidéo, re-crédation in situ, CCN Montpellier

2005 / 2006

LES ENDURANTS, LE REPAS réalisation de 2 vidéo-clips pour le chanteur Mano Solo
MES CONTEMPORAINS performance et film vidéo, Les Laboratoires d'Aubervilliers

2002 / 2004

À 1H30 DE BRUXELLES performance et mur d'images, L'EX-ARGONNE, Bruxelles
ALL YOU NEED IS FOOT creation sonore avec David Nunez et Cristian Oliver
dans le cadre de Hors Séries, CCN de Montpellier
ALL YOU NEED IS FOOT#2 light-show, film video, performance, Ménagerie de Verre
UN ABSURDE SILENCE DE PAUSES pièce pour voix et habit créée avec Marion Gizard
hommage à l'artiste Igor Tchaï, Bruxelles
JEANNE PUBLIQUE EN CONCERT chorégraphie sonore, Lisbonne, Paris, Cuenca
JEANNE PUBLIQUE version chorégraphique, duo dansé avec Michèle Noiret, Bruxelles

1999 / 2001

"Rigoletto"/Giuseppe Verdi chorégraphie pour la mise en scène de Stéphane Braunschweig
BERCEUSE Beckett performance avec Marian del Valle, Bruxelles
AVOIR MAL PARTOUT film vidéo de Giovanni Cioni, pour une danse de rue, Bruxelles
L'EXECUTION DE MONSIEUR PASOLINI solo pour David Nuñez, violoniste et
compositeur, aux LAB de REAL, Lisbonne

1996 / 1999

avec **Sofie Kokaj**, création de **Où Nul Théâtre-Théâtre**, une structure semi-clandestine
d'intervention artistique: agissant sous les pseudonymes de Tant de Roses et Transport Public,
présentation de travaux de théâtre sur papier, éditions minimales, affichage, performance dans
des contextes publics et privés :

Où avez-vous été si longtemps, titre général pour une série de
performances/installations, avec Simon Siegmann, Tijen Lawton, Marian Del Valle, David Nuñez

La liste est longue des expositions rêvées de nos envies, installation, Théâtre
Océan-Nord, Bruxelles

La conférence du Palais des Beaux-Arts, performance, Charleroi

L'Art Brut Bistrot, résidence d'écriture et exposition dans le bistrot du même nom, à
Paris

Résidence de Publique Intimité La Ménagerie de Verre, Paris

1993 / 1998 pièces chorégraphiques, danses de transport

TRANSPORT PUBLIC Théâtre de la balsamine, Bruxelles
TOURNEJOUR / FUNAMBULITE prix de la SACD Belge 1996
JEAN TOULEMONDE performance de rue, KunstenfestvaldesArts, Bruxelles
L'ECELLE performance de transport, PLATEAU, Bruxelles

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES - Interprétation, collaborations en danse,
performance, arts visuels, cinéma, musique contemporaine, chanson française

1988 LA BAYADÈRE - chor. Andrew Degroat
L'INSOUPÇONNÉE - chor. Pedro Pauwels
1989 L'AN I - chor. Andrew Degroat
1990 L'ÉROSION DU PROVISoire - chor. Sydonie Rochon
1991 AIDIDIDIDAI - chor. Mario Piazza
1992 VOUS AVEZ APPRIS QUE JE TOMBAIS - Karin Vyncke
1993 L'ARRIVÉE DE MON DÉPART - chor. Enzo Pezzella
1994 PECCADILLA - chor. Enzo Pezzella
1995 MOUNTAIN/FONTAIN - chor. Pierre Droulers
1995 DE RETOUR - un film de Giovanni Cioni
1996 PAYSAGE PROMENADE - chor. Michèle Noiret

- 1997 CASCANDO - m.e.s. Sofie Kokaj
 1997 PREMIER AMOUR/Samuel Beckett - m.e.s. Sofie Kokaj
 1998 LA COMMUNAUTÉ INAVOUABLE - vidéo, Thibault Vancraenenbroeck
 DÉSIRES CHORÉGRAPHIQUES - pièce musicale pour guitare et corps de Pierre Kolp
 2000 OUVRÉE, ARTISTES EN ALPAGE - une proposition de Boris Charmatz
 PROXI - performance pour Dora Garcia
 2001 ÉDUCATION – performance proposée par Boris Charmatz
 DHL – performance proposée par Pierre Rubio
 TUNNEL PEOPLE - de Dora Garcia
 2003 NEVERLAND - chor. Nasser Martin Gousset
 2003 TU MONTES? - une proposition de Nadia Lauro et Frans Poëlstra
 2003 XX – Julie Nioche
 2004 CHATEAUX OF FRANCE - Jennifer Lacey et Nadia Lauro
 LES TÊTES RAIDES AUX BOUFFES DU NORD - performance
 AU-REVOIR BARBARA – de Dominique Thirion
 2005 MHMMM – Jennifer Lacey et Nadia Lauro
 2005 LES SISYPHES - performance proposée par Julie Nioche
 2006 PREMIER AMOUR/Samuel Beckett - lecture - une proposition de Christian Olivier
 2007 THE MESSENGER - performance et travail d'écriture pour Dora Garcia
 2008 MATTER - performance proposée par Julie Nioche
 LES ASSISTANTES – Jennifer Lacey et Nadia Lauro
 THAT WHICH ROLLS - un film de Rainer Ganahl
 RIRE - intervention dans le projet et l'édition du livre de Antonia Baehr
 UBU LÉNINE – lecture/performance de Rainer Ganahl
 2009 COMEDY - chor. Nasser Martin Gousset
 2010 PHANTASMES ET PHASMES - m.e.s. de Barbara Schlittler
 NOS SOLITUDES - assistante de Julie Nioche
 I HEART LYGIA CLARCK - un projet de Jennifer Lacey

ÉPOUSER STEPHEN KING une résidence d'écriture à **KHIASMA**

Présentation et motivations du projet de résidence

C'est un séjour quelque peu atypique. L'écrivain est une chorégraphe qui dit : Je crois que le mouvement est parti en courant. De toute façon j'abandonne la forme. Je me penche sur le contenu. Ce sera un livre ou bien un parfum.

Khiasma devient le support de cette recherche. Une table de travail est installée dans l'exposition en cours. Parce que Khiasma est un endroit toujours en cours. Appuyé sur le présent. Comme la réalité.

J'aménage dans l'espace qui aménage dans mon écriture. C'est une performance en forme de livre. Un livre comme une personne.

Qui cherche à garder, dans son développement et ses possibles extensions, l'échelle du corps. Et du tutoiement.

La dimension géographique de chacun de mes projets constitue l'appui de sa dimension intérieure. Mon sentiment a la forme de l'endroit que je traverse. De celui où je m'établis provisoirement. En résidence.

Pour arriver à Khiasma, c'est une marche en ascension. À l'Église de Pantin j'emprunte la rue Candale, qui longe le cimetière jusqu'au passage des Panoramas. Je transpire parce que je marche vite et que je cherche un entraînement dans cette ascension. Que je me nourris de pas, d'effort et de trajectoires. La parka rouge en cas de pluie. Je connais les maisons qui bordent mon chemin jusqu'à la rue de Chassagnolle.

L'espace est mon support et j'en dépends. C'est en même temps une destination et un point de départ. Comme pour la danse, mon écriture a besoin d'un sol, de murs, de portes et fenêtres.

J'ai la sensation que la conscience est soutenue par la mémoire des espaces dans lesquels j'ai vécu. Que le corps lui aussi est soutenu, porté par cette mémoire spatiale. Je découvre en moi des espaces sans personne. Vidés de l'histoire qu'ils ont portée. L'histoire n'a plus aucune importance. L'espace, lui, est toujours mon ami.

Je voudrais ne rien déposer de lourd ou encombrant ici. Dans ce présent. De Khiasma je souhaite plutôt appréhender les volumes complexes, d'invention et d'expérience. Je voudrais mettre l'espace visible au repos. Le solliciter à travers l'écriture. La mémoire spatiale. Laisser en mouvement l'identité du lieu, l'abandonner à l'imagination. Proposer une immersion dans l'impermanence de la parole.

Si je devais exposer quelque chose, ce serait l'abandon. La dissolution. Ou encore le vrac. Le chantier. Le désordre. Pour le moment je laisse l'abandon, la dissolution, le vrac, le chantier, le désordre, prendre place en moi. Je m'expose. Je me penche pour écrire.

En dehors des moments de visibilité publique, j'avancerai plusieurs propositions pour une livraison intime des matériaux. Des gestes de petite envergure, comme la lecture à domicile pour le public de proximité. Ainsi la résidence se déplace pendant une ou deux heures chez un voisin. Le texte reste ouvert, perméable à l'influence de cette rencontre.

Ou encore la livraison à domicile de texte, imprimé, enregistré, filmé, faite par l'auteur sur la trajectoire quotidienne de Pantin aux Lilas.

La compagnie est une autre condition recherchée pour mes projets. Pour cette raison j'ai toujours privilégié les endroits de passage et évité consciencieusement les salles de répétition. C'est en compagnie que ma solitude s'améliore. Qu'elle prend la parole. Il m'importe toujours d'avoir une destination. Un lieu, une personne.

Un lieu où peuvent se relier mon expérience intime et le quotidien du territoire local. Les portes, les fenêtres ouvertes sur ce qui peut arriver. Une architecture humaine est aussi une destination.

Depuis deux semaines, je suis en conversation avec le travail de Sabine Massenet. De manière moins visible peut-être, je suis en conversation avec l'histoire quotidienne du lieu, ses habitants et visiteurs, leur engagement personnel dans son histoire présente. Dans ce côtoiement, des interstices se créent en moi, que je laisse travailler et s'amplifier.

Le projet d'écriture

L'écriture a toujours été présente dans mes propositions chorégraphiques. Des formes d'écriture sur des supports tels que post-it, phylactères, jeux de cartes, affiches, m'ont servi à amener la parole et le texte dans la performance.

Certains de ces outils, notamment les jeux de cartes, que je fabrique dans chaque lieu investi, sont devenus de nouveaux critères d'écriture chorégraphique, filmique ou littéraire.

J'ai abandonné le format spectaculaire pour des échelles et des formes d'expérience qui peuvent plus naturellement embrasser le désordre, la normalité, le quotidien. Je cherche des espaces de liberté, de parole, de rencontre et d'invention.

Le texte pour moi, comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle. Je voudrais que ce travail d'écriture restitue le corps dans son appréhension immédiate du présent.

Comme une livraison à domicile. Une transfusion. Un passage frayé à travers la chair.

Quelque chose que tu emportes avec toi. Que tu glisses dans ton sac. Qui te suit jusqu'à la maison.

La pratique de l'écriture amène d'autres modalités de suggestion du mouvement. Le texte véhicule des espaces, des identités. Il restitue des

corps. C'est avec mon expérience de la danse que j'écris. Avec plusieurs identités en mouvement. L'identité projetée sur une trajectoire. Accueillie dans des espaces de description. Des espaces de parole. La narration n'est pas linéaire, elle contient tout le temps l'ensemble de toutes les harmonies. Un continuum sonore. Le texte ne raconte pas d'histoire. Il s'ouvre sur des situations en mouvement. La mobilité des mots. Quelque chose que nous pouvons partager.

J'écris un côté à côté. Un tricot basique genre écharpe. La porte est ouverte. Cette compagnie exalte ma solitude. Mais ce n'est pas une retraite. Je suis plus qu'en maison de repos. Je travaille en comparaison constante. En couple. C'est être la proie. Consentante. D'un parallélisme. C'est tellement doux. Je tente la vie en couple tu vois. Avec le travail d'une autre. Et ça complique quand tu aménages chez l'autre avec des phrases courtes. Des moignons de discours. Qui embrassent tout. Sur une table pour poser peu. Genre petit jardin. J'inspecte respectueusement. En flexion. En extension. Je me laisse faire beaucoup. Genre carrefour. Modeste employée de 15h à 20h. J'ai toujours aimé le peu. Le petit. Le voisin. Le dehors. L'ici. Mon travail est un homme qui dit : Je suis amoureuse. Musique à fond. Jambes croisées. Il lit Claudel. Camille. Un don de Paul. Il corrige Proust avec Proust.

ÉPOUSER STEPHEN KING

extrait du travail en cours

Une amitié. Avec un livre. C'est possible. Pour moi qui suis plus banale. De la gymnastique. Qui pousse la banalité à bout. La rend dingue. L'appelle. Me rend tout le monde. M'appelle. Me rend dingue. Le tout mis en film tu vois. Avec une voix qui t'importe. Tu es entouré. Par la voix d'une seule personne. Ça reste une image très forte. Ça reste en dehors de l'écrit. Mémoires Capitales. Par la voix d'une seule personne tu es porté. Tu es revenu. Tu restes. Il avait repris ses études allongé sur le flanc droit. Appuyé sur le coude droit. Le plafond réfléchi dans les lunettes. Monture dorée. Cheveux coupés ras. Rabelais. L'écriture serrée. Économe. Qui n'est pas économe par ailleurs. D'ailleurs. Et j'étais saisie par le mouvement de l'arbre. Juste du texte. Et le geste de l'arbre. Rabelais. Le geste est vert. Sa garde-robe est un ensemble de pièces chères. Laidies. De marque. Des vêtements avec un nom. Qui ont de la valeur pour tout le monde. Bandes dessinées. Il vante les qualités d'un tricot de Missoni assez terne. Tant de couleurs mais pas de lumière. Cet acharnement dans les rayures. Les petites portions de couleurs entassées. La série des *Martine*. C'est maladif. Toxique. Mais il doit avoir une habitation immense. Bibliothèque rose. Imagine la lumière. Marie-Claire. Dans ces conditions d'aridité la terre devient impalpable. Tellement légère. Sous les ongles. Elle traverse les chaussures. Les chaussettes. Se niche entre les orteils. La Comtesse de Ségur. Qui est prête à te rentrer dans le nez. À faire des nuages quand tu cours. Chrétien de Troyes. Je descendais à Bobigny Pablo Picasso et je continuais à pieds. Une anthropologie.

Je me démenais comme un cheval en avalant des gorgées de terre rouge. Que je recrachai. On se met à écrire en pensant que tout le monde peut lire. Puis il dit qu'en réalité ses parents ne savent pas lire. C'est la voie des ombres. Ta mémoire au-dessus de tout. Un violon sur le toit. Un puits de lumière.

J'étais le cheval. J'avais été le cheval. Il me domptait. Je lui demandai de m'apprivoiser. Il disait: Tu changes carrément de tête quand tu te mets au boulot. Je le savais. J'étais fière du bonheur qui se voit. Le porter sur mon visage. À cette époque j'adorais porter ces pinces à cheveux avec une fleur synthétique dessus. La sociologie. Comme les petites gitanes tu vois. Des onomatopées. Les jupes à volants. Jaunes. Rouges. Qui prenaient le bus pieds nus. Je les enviais. On ne leur coupait pas les cheveux. Les arbres d'autoroute. Les steppes. Ton désert banal. Tu te demandes comment est-ce qu'ils produisent des fruits juteux. Et sauvages. Genre Spinoza. Des nèfles. Puis tous les fruits qui ne se gardent pas. Qui ne se vendent pas. La psychologie. Une région assoiffée. Des squelettes de crottes de chien. Gris cendre. Elle n'arrive pas à s'accrocher à la littérature française contemporaine. Elle dit que les auteurs se douchent. Prennent un café. On y promenait des gros chiens de garde. Genre Berger Napolitain. Genre Françoise Dolto. Genre grand chien **blanc** qui mord les enfants à la tête. Les yeux injectés de sang brisés dans la fourrure blanche. Puis Elle. Marie Claire. Je dormais dans une région fatiguée. Même le sapin état crevé. Ridicule sous les pins à pignons. J'avais les genoux noirs de cette résine. J'étais une petite maison **noire**. Genre un petit bois. On ne pouvait pas l'imaginer jeune. Genre Marguerite Duras. Il faut voir les photos pour y croire. S'y accrocher avec les doigts. Elle me poursuivait avec un livre. Elle me poursuivait avec une bibliothèque. Une jupe en grosse laine et des bas marron. Anna Gavalda. Elle marchait comme une grande mère. Un père spirituel. Quand je me réveillais d'un cauchemar elle se cognait la tête au mur de ma chambre. Devant moi. Pour me punir. Littérature Fantasy. Son élan avait les articulations hypertrophiées. Un cœur comme ça. Un thermos. Victor Hugo. Genre Frédéric. Mais seulement des pieds au nombril. Première partie. Astérix. Des hommes minces. Le torse peu ou pas musclé. Des espaces rangés à l'extrême. Qui te simplifient la vie. la moustache rasée. La joue lisse. Où une vision de ton ventre se superpose constamment à l'écran. Signe de jeunesse. Signe de manque malgré l'écart souhaité. Mon côté maniaque. Salman Rushdie. Les murets étaient bas pour s'y cogner le front en tombant. Et je tombai. Moi, Christiane F., droguée, prostituée. Il y a des livres sans images. On avait peur d'être mordus à cause d'un enfant qui en était mort. Apparemment. Des lignes. Des faits divers qui empoisonnaient nos parents. Iron Man. Les enfants se faisaient enlever à deux pas de chez eux. Par un oncle. X Man. Tués avec la complicité d'une cousine. Enterrés par le beau-père dans le jardinet familial. Haïs par la belle-mère. Le chant des oiseaux. Les cheveux noirs. La peau **blanche** comme neige. La bouche rouge comme le sang. Il fait pas froid. Il fait pas chaud. Ce livre était une mère pour moi. Anaïs Nin.

Avec ma mère. Je vais au cinéma. Elle me dit de manger plus de protéines. Parce que avec ton alimentation tu te rends malade. Des Arlequins. Des livres comme des masques. Tu parles. Elle a peur du jus de carottes. Sans famille. Elle a peur d'une deuxième tasse de thé. Littérature Fantasy. Ma bouche. C'est un petit garçon qui s'approche de moi. Balzac. Cela m'a conduit jusqu'au poste de police. La Bible. Au premier étage ça devient plus glauque. Le commissaire me pointe avec l'index. Il dit : Il faut être forte Barbara. Je suis Madeleine. Genre un petit bois. Genre Spinoza. Je cherche dans le passé. Genre Marguerite Duras. Où je retrouve ta poignée de main. Genre Tanguy Vieil. Ta paume. Tu es assis à l'avant. Je suis sur la banquette arrière. Le front écrasé contre ton appuie-tête. Le bras droit glissé entre le fauteuil et la portière. La main droite dans ta main droite. C'est comme ça que j'étais. Amoureuse. Dans une petite voiture. Toutes les banquettes arrière. La Foire aux Immortels. Qui ne cherchent pas la fin. Qui n'ont pas de finalité. D'objectif. De durée. Qui s'en fichent éperdument du temps. Le temps qu'il fait. Je fais face à des personnes sans tête. Et je ne sais pas dans quoi je peux encore plonger aujourd'hui tu vois. Pédagogie. Peut-être qu'un artiste est quelqu'un qui stationne dans les endroits de passage. Les zones désertées. Qui peut aimer la banlieue parisienne. Comme un vénitien Tokyo. Comme un zambien Venise. Genre Jean Echenoz.

Prendre place dans cette maison c'est oublier l'Europe. Ce qu'on ne peut pas avoir. L'image. La brique sur l'imagination. Le coup du plâtre. La cuillerée de ciment dans le flan. La chaux sur le charnier. C'est une photo de classe où les enfants sont allongés côte à côte. Moi je ne peux pas lire allongée. Si c'est au lit j'entasse les coussins pour m'asseoir. Avec Doris Lessing. Et le cahier noir dans lequel je ne note pas mes bonnes idées. Les impressions de la journée qui vient de passer. Il disait : Tu seras postière. Il était myope avec des sourcils aussi garni qu'une fausse moustache. Lui il a des yeux de loup. Des jambes de loup. Des sourcils de loup. Des yeux noirs. Genre Oscar Wilde. Il se cogne à des obstacles invisibles. Au faux plafond qu'il ne voit pas. La cloison invisible. L'escalier virtuel. La peste. Il est généreux. Il dispense des gestes. Soigneusement. C'est le Savoir Faire en baskets. Son savoir faire tout. Nous. Nous avons des pères algériens. Nous nous occupons des petits frères. Nous nous appliquons à nous asseoir sur ce vieux monde. Nous nous asseyons sans tête. Admirables. Comme des trous de mémoire. Le nez dans le bouquet j'aperçois une aiguille de pin. Dans le parfum jaune du mimosa. Assis sur un des bancs blancs il joint les mains. Ton père aussi est algérien. Genre Ronsard. Ce sont des histoires d'Arlequin. De bibliothèques ouvertes pour les personnes d'origine étrangère. Pour la vie avec son sang. Les mille et une nuit par exemple. Quand tu aimes avec les yeux. En trois volumes. Le parc de la Bergère par exemple. C'est très bien. Le plus naturel possible. L'amour optique, une aiguille dans le bouquet mais le cœur éteint tu vois. Genre jardin calme. C'est une excellente manière de disparaître dans le temps et dans l'espace. Vivre dans l'absence géographique et historique. Aucune date à

retenir. Pas d'âge ni d'anniversaire. C'est épouser Stephen King. Parce que la couverture nous plaît bien. Avec une hache.

Tu avances vers la boulangerie. Bon. C'est un peu vieillot et ridicule. Tu te rends compte que tu es la seule éprise. Seule sous le charme. Bon. Tu es attendue. Sous la pluie jusqu'à ce soir. Jusqu'aux chaussettes. L'autre est vide à l'intérieur. C'est une façade rose. Un masque de peau. Ton masque de peau que je me penche pour embrasser. À gauche. À droite. Qu'on a dit. Qu'on a fait. Qu'on n'a pas. Tu te penches toi aussi. Genre Victor Hugo. Tu te penches si lentement que je m'ennuie entre la joue gauche et la joue droite. Le projet était autre mais il a complètement foiré. Pour tenir je m'appuie sur les genoux. Sur les cuisses. Et ça fait des marques que j'inspecte le soir en rentrant. Dans la salle de bain. On me pose des questions. Je dis que je me nourris de bouts de papier. De bribes de conversations. D'attitudes. Les coudes appuyés sur le ventre bombé. Genre Aragon. C'est un nom qui donne envie de viande. Il souriait. Il avait un filet de bave à la commissure des lèvres. Il disait : On a mangé de la super bonne bidoche Barbara. Vous. Vous découvrez vous mêmes des solutions. Plusieurs rangées de pavillons en brique rouge. Vous. Vous avez l'habitude de vivre cachés par des rideaux qui sentent la vieille poussière. Le vieux cheveu. Qui lui décore la tête. De Noël. Chaque année il part acheter une étoile qu'il met au bout. Vous revenez. Vous commencez tout en bas. Vous commencez par terre. Genre thriller scandinave. L'intérieur est couvert de feuilles d'or ou de cuivre. Ce qui change la température de la lumière. C'est un homme de lettres bloquées. L'interrupteur ne marche plus. Dans sa bouche les mots font la danse de l'avenir. Je suis à 36%. Et ça a la forme d'un mensonge. Toutes ses phrases sont en pente. Ses gestes sont en pente. Tout en lui te renvoie chez toi. Chez une vraie danseuse bien stupide. Qui beurre deux tartines de pain d'épeautre. L'idéal serait de se remettre à lire. Stephen King. Habillés de pans de vieille moquette et de toutes sortes de machins en plastique bleue. Pour s'accrocher à la littérature française contemporaine. C'est toujours comme ça. Pendant la moitié du film il est planté devant la machine à écrire. À la fin elle se rend compte qu'il tape la même phrase en boucle. Sur des pages et des pages. Elle porte la salopette de velours marron côtelé. Il la poursuit avec une hache. Elle a des cernes noirs. Les cheveux noirs lisses. La lèvre inférieure qui pend. C'est très bien. Voilà. Le vent qui souffle. Une histoire d'amour. Bossue. Qui épouse un américain. Elle dit qu'un homme ne lit jamais. Elle écrit qu'une chose en amène une autre. Tous les jours chez Flunch pour manger des salades. Genre Marcel Proust.

Mercredi. C'est un mariage. Quelque chose comme Jules Verne. Quarante ans plus tôt elle déménageait une valise à la fois. Mine de rien. Elle ne décrit que sommairement les événements principaux. Par contre elle décrit les repas. Pendant un mois elle mange un pied de salade par jour. Accompagné de pain blanc. Elle est enthousiaste de ce qu'elle mange. Le crayon tordu était

accroché à droite en entrant dans le bureau. Et c'est une banlieue propre. Nette. Sans détritrus. Entourée de livres. Mon travail est un endroit de portes ouvertes. Et je constate que n'ai plus besoin d'être consolée. Quelque part. En moi. En Toi. Genre petit jardin. Il y a toujours un besoin. Avec un livre à la main. Quarante ans plus tard je déménageais une valise à la fois. Mercredi c'était ma fête. Quand il se présentait à l'interphone. On ne précisait jamais l'heure d'arrivée. Il disait : j'arrive Mercredi. Il arrivait. Moi je suis heureuse avec peu. Une présence. Avec une veste noire. Qu'est-ce qui fait ce bonheur? Nous ne le savons pas. Elle a 18 ans dans l'enregistrement. Jean Paul Sartre était son père spirituel. Un endroit de portes ouvertes. Le plus souvent habillée en rougeaud. Une autre couleur de terre. Attirée par le texte. En appuis. Qu'est-ce qui fait l'insatisfaction? L'abondance. Le trop. Le plein. On explose de propositions. De possibilités. Le monde se prostitue. L'étagère était à fond violet. Elle était remplie de livres. Une collection de livres verts que je n'ai pas souvent ouverts. De ces livres il m'importait le poids. J'avais surtout peur que l'étagère se décroche pendant mon sommeil. Qu'elle écrase mes jambes. Qu'elle écrase mon rêve de devenir danseuse. L'édredon synthétique rose postiche. Qui nous empêche de voir l'essentiel. Une enfant paisible.

Dans une chambre toute enveloppée de papier peint à grosses fleurs violettes. J'avais une boîte avec des escargots qui s'échappaient la nuit. J'avais trouvé deux façons de bloquer ma porte parce que dans cette maison il n'y avait aucune intimité. C'était un bunker. Cape Blanc Nez. Cape Gris Nez. Au fond du jardin en jachère ils avaient posé un banc de plâtre couvert d'une belle mosaïque bleue. Les phrases reprennent la place sur la page.

Et avec lui toute une partie de mon histoire reprend place dans le présent. Elle veut savoir si je laisse tout entrer. Je dis : oui, je laisse entrer ce qui arrive. Ce qu'on me dit entre. Nous nous promenions sur la plage parce que je glissais trop sur les rochers. Parce que j'ai rencontré un français et que je l'ai suivi ici. Un bon gaulois. À cause des baskets. Il était installé au rez-de-chaussée alors que la fête battait son plein au premier. Musique à fond. Jambes croisées. Il lisait Claudel. Camille. Un don de Paul. Il corrige Proust avec Prout.

Cœur petit petit.

C'est mon frère petit petit.

C'est mon père.

C'est mon fils.

Je fais un saut. En famille. Sans famille. Ces empilements sont jouissifs. C'est mon monde. Une pente menant au lac. À ce moment précis entre Isabelle Aboulkheir. Portes murs sol et fenêtres en blanc. Entrent derrière elle Mathilde Abraham, Régine Achille-Fould, Stéphanie Alexandre, Joseph Bender et Nicolas Boone. La couleur choisie par Régine Achille-Fould est le vert émeraude. Que Joseph Bender aperçoit en fermant les yeux longtemps. En insistant à garder le noir en lui. Il dit : C'est parsemé de points. De noms. Entre Catherine Ponard. Elle porte un combo radio-lecteur CD noir. Qui est allumé.

Alain Juppé va apparaître à la télévision. Il dit : C'est parsemé de points. De noms. C'est la première fois que cela arrive. Sous la 5ème République. La couleur choisie par Nicolas Boone est le violet profond. Que Mathilde Abraham aperçoit en fermant les yeux longtemps. En insistant à garder le noir en elle. En bien serrant les paupières jusqu'au blanc de chaux.

Elle dit : C'est parsemé de points. De noms. Entrent Christophe Cognet, Matthieu Dibelius et Laurent Goldring. Les circonstances ont quelque peu changé. La couleur choisie par Catherine Ponard est le rouge groseille. Que Matthieu Dibelius aperçoit en fermant les yeux longtemps. En insistant à garder le noir en lui. Il dit : C'est parsemé de noms. De points. De toute façon en ce moment il ne supporte pas la virgule. C'est une poupée de bois. Un Pinocchio vêtu de papier qui te demande à bouffer. Tu as du mal à vraiment le serrer dans tes bras. Il est trop petit. Dur. Tu dois le réchauffer.

Imagine une poupée de métal. De terre. De biscuit. Si tu la mets dans la poche elle s'émiette. Pas de souci. On ne peut pas tout nous enlever. Tout le plaisir. Toutes les sensations. Tous les jours.

Les couleurs par exemple. On ne peut pas toutes les enlever. Les parties découvertes. Ou leur souvenir.

Francesca Cozzolino traverse la rue. Elle aperçoit les volets lavande. À la limite elle sent le parfum. Impossible de marcher dans les rues d'Abidjan avec une caméra à la main. Deux corps sont posés là depuis deux jours. Nous pourrions méditer ou reprendre leurs postures ce soir à la maison. Au hasard tu vois. Chacun chez soi dans son lit respectif. Dans des circonstances troubles. Mais nous sommes sortis de la maison. Chacun de son chez-soi. Nous construisons ensemble quelque chose avec ce qui arrive. Avec ce qui est là. Nous nous penchons ensemble. Nous les orientons têtes au nord. C'est mieux. Pour dormir et pour mourir. Nous effectuons des mouvements de flexion et d'extension pour rompre la rigidité des membres supérieurs et inférieurs. Assis sur les 10 chaises blanches nous veillons. Deux corps depuis deux jours. Bras en flexions. Jambes en extension.

Entrent Princia Goma, Daniel Graisset, Céline Guyot, Meryl Moine. Kathryn Hall, Brigitte Brignotti, Claire Coutelle, Laurence Dune, Eve Langlois, Frédérique Monblanc, Christine Oger, Janine Paty, Céline Place, Mathilda Sitbon, Moufida Oughabi, Nathalie Joyeux et Anne-Marie Sabaté. Les circonstances ont quelque peu changé. Chansons. La Côte-d'Ivoire bascule. La couleur choisie par Moufida Oughabi est le bleu lapis-lazuli. Que Nathalie Joyeux aperçoit en fermant les yeux longtemps. En bien serrant les paupières. Jusqu'au jaune bonze. Cette couleur est une lanterne. Que Kathryn Hall aperçoit en fermant les yeux longtemps. En bien serrant les paupières jusqu'au bleu marine. Cette couleur est une étendue. Que Céline Place aperçoit en fermant les yeux longtemps.

En bien serrant les paupières jusqu'au gris aube. Elle dit : C'est parsemé de points. De noms. John Galliano se rend au commissariat en tenue de cosmonaute. Son piano était fatigué alors les musiques en sortaient éreintées. Ça abimait la communication entre nous. Certains jours les compositions avaient le temps de se décomposer. Les mélodies avançaient extrêmement

lentement. Toute la journée sous une couche de poussière blanchâtre. À moins de composer des gestes sur la table. De gauche à droite et inversement. En arc de cercle. Avec un chiffon doux. Maintenant Laurence Dune peut y poser les coudes. Les avant-bras. Les mains à plat. La joue par dessus. C'est une berceuse. Qui écrit dans le noir assise sur deux coussins. Ça lui a plu. Du coup il n'avait pas envie que ça s'arrête. Je le balançais. Je chantais faux. Derrière son dos un assassin avec une épée toute ensanglantée. C'est mon père. C'est mon frère. C'est mon fils. Je racontais une histoire où la famille fait barrage. Une histoire sans développement avec des rangées de parents.

Barbara Manzetti, Les Lilas, mars 2011

Teaching The Teachers, note d'intention

Barbara Manzetti, juillet 2011

Dans le cadre de *Teaching The Teachers*, je voudrais relater l'inscription urbaine de ma recherche depuis 1993, dans la région de Bruxelles puis en Seine St-Denis depuis 2005. Des différents gestes avancés vers la ville et les habitants. De la réciprocité de ces gestes. De la nécessité toujours présente d'être renseignée par la réalité quotidienne du territoire pour avancer dans ma recherche. De comment les lieux peuplés et populaires m'ont semblé plus appropriés que les lieux propres à la danse. De ce que devient ma pratique de la danse lorsqu'elle est partagée dans ces nouveaux territoires. De l'amitié. De la compagnie. De l'engagement. De la citoyenneté. Je voudrais parler de trajectoires. De portes et fenêtres. De personnes et de maisons. De comment en faisant entrer mon travail dans leurs maisons, ces maisons et ces personnes sont entrées dans mon travail. Je voudrais parler de nombreuses personnes travaillant dans les centres d'art, de comment ils accompagnent, renseignent et encouragent à entreprendre ces trajectoires passionnantes de la quotidienneté. De comment la danse est devenue pour moi la recherche d'un geste clair vers l'autre. De ce qui complique ce geste tout en le simplifiant.

Pour ce qui est du partage, j'imagine qu'il ne dépassera pas 2 heures.
L'accès à un projecteur vidéo serait utile.

La dimension géographique de chacun de mes projets constitue l'appui de sa dimension intérieure. Mon sentiment a la forme de l'endroit que je traverse. De celui où je m'établis provisoirement.

La compagnie est une des conditions recherchées pour mes projets. C'est en compagnie que ma solitude s'améliore. Qu'elle prend la parole. Il m'importe toujours d'avoir une destination. Un lieu. Une personne. Un lieu où peuvent se relier mon expérience intime et le quotidien du territoire local.

Une architecture humaine est aussi une destination. Dans ce côtoiement, des interstices se créent en moi, que je laisse travailler et s'amplifier.

J'aimerais développer cette possibilité de créer une communauté par le biais de l'écrit. Utiliser le corps du texte comme un espace d'action de cette communauté.

J'ai abandonné le format spectaculaire pour des échelles et des formes d'expérience qui peuvent plus naturellement embrasser le désordre, la normalité, le quotidien. Des espaces de liberté, de parole, de rencontre et d'invention.

(Barbara Manzetti, Épouser Stephen King/Enfant Guitare Rouge)

Il y a toujours eu l'amitié des artistes que je côtoie, comme toi, et depuis plusieurs années. Je me suis dit qu'il y avait une architecture humaine que j'allais trouver là-bas [au CCN de Montpellier] que je ne pourrais pas trouver ailleurs, que je pouvais y aller, me rendre dans cet endroit avec une autre famille, une sorte de famille reconstituée, comme disait Jennifer Lacey, qui est une famille de personnes qui ne sont pas forcément dans la même recherche mais dont les recherches peuvent se croiser, se rencontrer, se tenir compagnie. Donc, plutôt que de créer ensemble ou partager, ou trouver un juste milieu entre des parcours, il s'agit de faire croiser des parcours sur un même lieu géographique. (extrait d'un entretien avec Marian Del Valle en octobre 2008)

Proposition-invitation envoyée à Denis Mariotte le 26 janvier 2012.

J'imaginai. Ce moment comme étant le moment. Où la danse. Une certaine danse. Peut-être. Une danse de tête comme diraient certains en regardant distraitement leurs pieds. Vers le bas. Toute l'architecture intime et extime ramenée là au niveau des poussières banales de la semaine écoulée. Ramenée dans le gris empreint de silence bas et de petits cheveux. J'imaginai. Un portrait de toi entrant. Sortant. Ne restant pas assez longtemps pour qu'on puisse dire que tu es resté. Restant suffisamment longtemps pour qu'on ne puisse pas dire que tu n'as fait que passer. Et les portes fonctionnant plus que d'habitude. Les poignées Vachette empoignées. Un portrait venant. Amenant. Ramenant. Quelque chose. Quelqu'un. Que j'aurais. Que tu aurais. Qu'il aurait perdu. J'imaginai que les choses se structureraient naturellement autour de cette perte en rhabillant ce qui restait nu. J'imaginai ce moment comme étant le moment où la danse accéderait à l'espace. De la littérature. Alors je faisais l'achat de 75.000 pages blanches. Je faisais l'achat de 5000 pages roses. Pour ma danse. Je pensais à Tanguy passant sa matinée au plafond. J'imaginai toujours une proposition. Une chose tenant à peu de choses. Te disant un peu à l'étroit dans ce téléphone portable portant ma voix sur Seine. Portant ta voix sur Rhône. Voguant peut-être. Mes propos confus. Que tu comprenais. Tout de même. C'est une proposition. Débarquant en costume. Tranquille. Sans plus. Quelques quatre jours ensemble. Pratiquant le verbe de Gilles Tiberghien. Amitier. Nous. Ce faisant. Faisant l'amitié. Er. Restant scrupuleusement chacun dans son travail respectif. Consciencieusement. Comme toi tu fais la musique avec les choses.

PARTIR

Barbara .Manzetti

Épouser. Stephen. King.

Une performance en forme de livre.

Un rêve que tu fais de plusieurs autres vies au cours de la tienne propre à l'endroit où elle tient en place

Ce projet relate mon expérience quotidienne d'un territoire. Il est fait de gestes avancés vers la ville et les habitants. De la réciprocité de ces gestes. De la nécessité toujours présente d'être renseignée par cette réalité. De lieux peuplés et populaires qui m'ont semblé parfois plus appropriés que les lieux propres à la danse. De ce que devient ma pratique de la danse lorsqu'elle est partagée dans ces nouveaux territoires. De l'amitié. De la compagnie. De l'engagement. De la citoyenneté. Il est rendu possible par ces personnes travaillant dans les centres d'art qui accompagnent, renseignent et m'encouragent à entreprendre ces trajectoires passionnantes de la quotidienneté. Il relate une autre expérience de la danse, devenue la recherche d'un geste clair vers l'autre. Ce qui complique ce geste tout en le simplifiant.

« Barbara Manzetti parle souvent d'amitié au sujet de son travail et il me semble que les exigences de cette notion déterminent l'essentiel de ses décisions artistiques. Sa pratique artistique est une pratique sans extérieur, qui incorpore en permanence son propre environnement physique, humain, institutionnel ou autre. Cette pratique ne sépare pas le temps de préparation du temps de représentation. Elle ne se déplace pas, ne se construit pas quelque part pour ensuite se transporter ailleurs ; elle est un principe de déplacement et chaque lieu de son exercice en est l'unique lieu possible. De même chaque personne ou groupe de personnes momentanément en contact avec le travail intègre celui-ci en s'engageant dans l'activité qui le fonde, ce mode d'être-ensemble induit par la performance de Barbara et que je nommerai avec elle l'activité d'*amitier* ».

Alice Chauchat *Une forme de délicatesse*. Le journal des Laboratoires janv. avril 2012

Le processus de création de Une performance en forme de livre est conçu comme un ensemble de constructions transitoires consécutives. Il a commencé en mars 2011 à Khiasma et se poursuivra jusqu'en décembre 2012 aux Laboratoires d'Aubervilliers avec la distribution du livre. Il est rendu public de manière constante et selon des intensités variables. La création, la production et la diffusion du projet partagent le même espace-temps. Le livre Épouser. Stephen. King. sera édité au printemps 2013 aux éditions des Petits Matins dans la collection Les Grands Soirs.

Performer le livre

Épouser. Stephen. King. a été écrit au fil d'une habitation/occupation performative d'un territoire donné. Pour déplacer le texte, Barbara Manzetti souhaite en poursuivre l'écriture in situ et ainsi ancrer la performance dans son nouveau contexte. Chaque lieu d'accueil étant un nouveau chapitre du livre performé. Chaque performance étant apparentée avec les précédentes mais en quelque sorte unique.

Qu'elle soit présentée sur un plateau de théâtre ou ailleurs, partout ailleurs si l'on veut,¹ allons-y, la performance en forme de livre sera juste habillée des caractéristiques et des teintes suggérées par son environnement proche. Quoi qu'il en soit, la performance sera toute absorbée par son contexte. La performeuse sera éprise des murs, des portes et des fenêtres, des parquets ou du linoléum. Car. Comme son nom l'indique il s'agit bien d'un mariage. Avec un lieu.

C'est une performance discursive qui s'appuie sur les contenus du livre.

La **fiche technique** sera alors exigüe car il s'agit de prendre l'espace pour ce qu'il est. L'arrivée sur place se ferait 48 heures minimum avant l'ouverture publique.

Le matériel indispensable : un vidéoprojecteur, un lecteur DVD, une imprimante, un copieur, 22 ramettes de papier A4 (la couleur du papier changeant selon les propriétés de l'endroit), un aspirateur.

Performer le livre en Librairie

Parallèlement ou indépendamment de l'ouverture publique, le livre peut être présenté et performé en librairie.

1 Pourquoi pas une église, un parking, un appartement, une agence de pôle emploi, une maison de retraite, une bibliothèque, un musée, une cour d'école.

J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas
Un endroit pour l'écriture de Barbara Manzetti,
par Olivier Marboeuf.

En forme de quelque chose

À ce visiteur qui entre par effraction dans l'écriture de Barbara Manzetti – puisque la porte y est toujours ouverte –, rien n'indique comment trouver sa place. Déplacer par exemple des livres posés en pile sur une chaise. Et peut-être aussi un pull, une guitare, un cri, un parfum, un souvenir pour pouvoir enfin imaginer s'asseoir à une table où en guise de stylo, près d'une pile de feuilles blanches tirant sur le vieux rose, quelqu'un a disposé un couteau de cuisine. Après ces quelques précautions et exercices physiques, le visiteur pourra s'installer. Au risque cependant de troubler un ordre des choses. La place est peut-être déjà prise ou le sera dans un instant par une odeur de soupe, un enfant ou un ministre sur le retour. Le visiteur de cette écriture devra ainsi s'habituer aux présences simples mais jamais définitives d'objets dont on a méticuleusement arrangé le désordre, le va-et-vient, la chute rapide et silencieuse, l'effondrement aussi, la disparition parfois. Il verra tout de suite que cet espace dans lequel il pénètre sur la pointe des pieds est en forme de quelque chose et que chaque objet trouve sa place en équilibre instable dans ce quelque chose. La forme d'une cuisine, d'une fuite, d'une boîte crânienne, que sais-je ? Il n'y pas de forme que cet espace semble ne pouvoir prendre. Mais aucune qu'il serait possible tout à fait de nommer.

En forme de corps

Empruntons à Barbara – en promettant de le remettre à sa place – un énoncé qui a valeur de titre, de programme, de figure même peut-être pour un art vivant en devenir : une performance en forme de livre. Par quel tour de passe-passe, le livre, en tant qu'objet crânement immobile et muet, pourrait-il donc prêter sa forme à une action ? Non pas en tant que recette (une performance d'après un livre), accessoire ou décor (une performance avec un livre) mais bien pensé comme le dessein d'un geste, sa composition particulière. On pourrait aussi comprendre l'énoncé comme l'acte d'écrire en public et tout serait résolu. L'écriture comme performance, mise en scène. Mais il serait trop simple et probablement réducteur de s'en tenir à cette plate évidence. Dommage aussi de ne pas mâcher un peu de ce paradoxe qui fait toute la saveur et la fragilité des expériences de Barbara. Vraiment dommage de ne pas essayer de continuer à se tenir sur cette forme de livre, comme sur une chose un peu bancale, une chose qui ne va pas de soi. Pour y voir plus clair, on pourrait aller musarder du côté de la danse, puisque l'écrivaine ici citée est danseuse. Voir l'histoire de la forme du livre comme une figure qui résiste à sa propre exécution. Une figure si difficile et impeccablement abstraite qu'elle éjecterait littéralement le corps du théâtre des opérations. On se dit alors que c'est une manière habile et radicale de se débarrasser du fardeau du spectacle ; la danse sans le spectacle donc sans le corps non plus. C'est une question actuelle de savoir comment qualifier toutes les opérations qui échappent à la scène. Entendons-nous bien, la scène comprise ici comme espace, mais surtout comme temps. Au-delà de la posture déjà ancienne de la performance comme dehors du plateau, chercher donc non pas le lieu mais bien le moment de l'œuvre ? Si elle garde une relation particulière à la présence du corps, Barbara Manzetti habite en profondeur cette recherche d'un spectacle aux marges infinies, sans seuil, sans début ni fin, sans lieu, c'est-à-dire sans intensité particulière permettant de le situer ici plutôt qu'ailleurs, avant ou après.

Le spectacle est congédié, la scène est désertée, mais le corps ne disparaît pas totalement, laissé au paradoxe du peintre qui dit à son modèle : « Faites comme si je n'étais pas là », et le modèle de répondre : « Mais enfin, vous êtes là ! » Peut-être que la forme de livre est alors un horizon, l'utopie d'un corps qui disparaîtrait

progressivement pour n'être plus qu'une voix, une voix sans corps. Imaginez une voix qui se déplace toute seule dans l'espace, qui chuchote aux oreilles, crie et chante, raconte des tas de choses. Une voix qui vous regarde. Vous voilà avec le début d'une forme.

En forme de course

Mais revenons-en à son écriture. Au départ, on voudrait la saisir, l'attraper. On aurait tendance à lui sauter dessus, à lui clouer le bec pour la regarder de plus près comme un oiseau rare qu'on chasserait à l'affût. Difficile. Car la chose a tendance à fuir. C'est un sprint en zigzag, une course qui soudain s'interrompt au milieu de la piste. Puis repart. On n'a jamais vu quelqu'un courir ainsi, avec cette fréquence de foulée, rapide et découpée. Et brutalement s'arrêter. Prenons un athlète kenyan – pour la fréquence unique de sa course mais aussi parce qu'on n'utilise que très rarement l'athlète kenyan comme outil de démonstration, ce qu'assurément je regrette au regard des formidables potentialités qu'il détient. Prenons donc un athlète kenyan mais saisi de troubles de la mémoire immédiate et qui soudain ne sait plus ce que son corps faisait l'instant d'avant. On peut même l'imaginer changer de sens à intervalles réguliers et inventer de la sorte une course sans fin. À ce moment précis, un spectateur averti croira reconnaître qu'il s'agit là d'un art et plus du tout d'un événement sportif. Pensera peut-être à se faire rembourser son billet, mais hésitera. Car le doute persistera et autour de lui personne ne s'offusquera outre mesure de la durée invraisemblable de l'épreuve. Toute cette histoire continuera de ressembler insolemment à ce qu'elle n'est pas. Un art qui ferait son affaire en douce, caché derrière les apparences d'une compétition sportive – ou d'autres choses selon les contextes. Il aura suffi d'une légère rupture, d'une petite déchirure dans l'ordre des choses, pour qu'un objet en devienne un autre. Pour l'affaire qui nous concerne, on imagine cependant que le coureur finit par franchir la ligne comme dans ces retransmissions de marathons olympiques où un concurrent s'effondre à l'arrivée, mais hors antenne, bien après le vainqueur et même après ce que les conventions nomment, à proprement parler, la course. Il arrive en dehors du cadre. Il représente souvent un pays que nous ne plaçons sur aucune carte. La chose s'est manifestement passée mais en dehors de l'événement qu'elle déborde. L'écriture comme voix sans corps, nous disions donc, mais aussi ici comme espace sans bord. Tout a donc tendance à disparaître, à agir par soustraction pour créer la fameuse forme de livre. On croit l'apercevoir pendant une ouverture publique. Mais ces feuilles d'écriture serrée savamment empilées ne sont peut-être que des trompe-l'œil. Il faudra s'attarder sur les jeux de cartes, les listes, les Post-it et surtout sur l'écriture vivante entre ces formes pour saisir l'amplitude de la (méta) forme de livre qui s'invente sous nos yeux.

En forme de crâne

« Entrez, entrez donc. Prendrez-vous un peu de soupe ? Un pull sur vos épaules, un chandail peut-être. Accrochez votre manteau, votre bouche, vos yeux, mettez-vous à l'aise, prenez ce que vous voulez. Mais marchez cependant avec attention car c'est dans ma boîte crânienne que vous posez les pieds ! » Voici l'annonce qu'on imagine pour entrer dans la forme du livre qui est une forme intérieure. Les performances – et donc les textes – de Barbara fonctionnent dans cette mécanique du zoom. Nous sommes dans une ville où il y a une rue, dans une rue où il y a un appartement, dans un appartement où il y a une pièce – la cuisine, par exemple – et ainsi de suite jusqu'à l'espace où l'on se love finalement et qui a tout d'une boîte crânienne. Paradoxe de la porte ouverte quand il s'agit de celle de l'inconscient, d'une invitation que l'on accepte non sans malaise. Car nous fouillons dans les tiroirs d'une autre, nous dormons dans son lit, sentons les odeurs de ses vêtements, de sa peau, marchons sur le parterre de ses obsessions, voyons défiler le film de sa vie plein de personnages qui sourient et que nous ne connaissons jamais autrement que comme des fantômes anonymes. Libre à nous alors de chercher des cachettes, des enveloppes sous le lit, des doubles-fonds,

de nous prendre pour ces enquêteurs qui de semaine en semaine cherchent des indices, glissent toujours leur main là où on ne s'y attend pas, inspectent le corps du mort à la recherche de son secret. Avec peut-être ce rêve étrange de trouver, comme l'inspecteur de Twin Peaks sous l'ongle d'une Laura Palmer à jamais muette, la première lettre d'un livre.

Olivier Marboeuf est directeur de Khiasma

Durant l'année 2011, Barbara Manzetti s'est installée au coeur des expositions de l'Espace Khiasma pour écrire le texte Épouser Stephen King. Il constitue la matière principale de l'installation éponyme présentée en décembre 2011 dans ce même espace

Un projet de Barbara Manzetti avec la contribution de Laurence Bériot, Marian del Valle, Lucile Delzenne, Pascaline Denimal, Renaud Golo, Denis Mariotte, Giuseppe Molino, Tanguy Nédélec, Olivier Nourrisson, Christian Olivier.

Une production des Laboratoires d'Aubervilliers et de l'espace Khiasma (Les Lilas) avec le soutien de la Région Ile-de-France, du Département de la Seine-Saint-Denis, de la Ville d'Aubervilliers et de la DRAC Ile-de-France, et en partenariat avec l'appartement gérontologique les «Quatre Saisons» (Aubervilliers) et le réseau des médiathèques de Plaine Commune.

Production et distribution de la performance:
White Spirit Dance Company

Qui se nourrit de fleurs

(0)

Antonio Manzetti avait 70 ans debout devant l'évier en inox de sa cuisine. Dans un quartier du nord-ouest de Rome. La musique de l'eau courante remplissait le bac. Dans lequel. Antonio effeuillait un pied de laitue. J'avais 41 ans assise de dos à l'évier. Dans un quartier de la banlieue nord-est de Paris. Le temps passe à nous rendre fous. Si nous ne trouvons pas un refrain digne de l'accompagner. J'avais grandi jusqu'à mes 14 ans dans cette mélodie sans jamais souffrir la soif. La musique de l'eau fraîche. La musique de l'eau bonne. La musique de la meilleure eau. La musique de l'eau de Rome remplissait le verre de Tony depuis le temps. Qu'il avalait comme un autre inestimable Antonius. Pieds légèrement écartés. Tête renversée. Main gauche nonchalamment appuyée sur la hanche. Coude droit levé haut des descendants d'Hercule à la santé de l'Empire. On ne peut pas décrire l'étendue de Rome dans l'imaginaire d'un romain. Comme son nom l'indique Antonio se nourrissait de fleurs. Qu'il arrosait tous les soirs. Dans la même position de patricien et avec cette même eau inépuisable qui approvisionne jour et nuit les 1300 fontaines de la ville.

J'avais trouvé un bout de façade brisé. Comme un bout de craie. Je l'utilisais pour écrire mon prénom en grosses lettres énormes. Pour l'accueillir à son retour du bureau. C'est une fontaine la joie. Nous nous envoyons des fontaines. Tu es une fontaine. Il était fier de montrer qu'à Rome l'eau n'arrête pas de couler. Il disait Goûte moi cette eau s'il te plaît. Tu me diras. Il fallait bien pencher la tête sur le côté. L'eau était toujours fraîche. Bonne. Elle était là pour nous. Nous suivait partout. Nous n'avions jamais soif par 40°. ¹

¹

Barbara Manzetti - Épouser. Stephen. King. - Éd. Les Petits Matins 2013

(1)

Tropisme

En physiologie végétale, un tropisme est une réaction d'orientation des organes d'une plante à une anisotropie (propriété d'être dépendant de la direction d'orientation) de milieu. Chez les végétaux, les tropismes peuvent apparaître comme des mouvements de la plante (dans les films en accéléré) mais ils correspondent en fait au résultat d'une croissance inégale des deux côtés de l'organe, ce qui entraîne une courbure de celui-ci.²

On ne pourrait pas choisir meilleure destination que celle dont on est l'héritier. Enfant de Primavalle j'ai émigré en France en 1984 avec l'appui de mes parents restés en Italie. L'aventure d'être étrangère à 14 ans a été émancipatrice. M'affranchir de la langue maternelle pour adopter le français, passionnément, m'a déplacée progressivement jusqu'à l'inconscient. L'aventure des aventures a été ce radeau en moi. La constante et imperceptible migration intérieure.

Aujourd'hui ma pratique artistique est fortement liée au territoire de la Seine-Saint-Denis où je vis depuis 2004. La banlieue parisienne me happe. Le territoire renseigne et redéfinit constamment les contours

²

Source web : Wikipedia

de ma fonction d'artiste. Il existe dans ma recherche une corrélation évidente entre dimension géographique et dimension intime d'un projet. Si la résolution scénique est toujours techniquement possible, c'est l'exercice du territoire, le *hors-scène* et le format expérimental, qui me semblent aujourd'hui plus adéquats pour aborder, inventer, partager l'expérience de l'art au quotidien. Le quotidien de l'art. Sa précarité indispensable.

Chaque projet réside autant dans le processus que dans sa résolution formelle. C'est lorsque le geste performatif est absorbé (accepté) par son contexte qu'il atteint à mon sens une vérité. Une vérité. Une élévation commune. Partagée.

Mais voici émerger entre cités et pavillons l'édifice de l'ADN familial. Le corps fantomatique du bâtiment qui respire là ostensiblement, cherchant à prouver, presque trente ans après mon départ de Rome, l'incidence du patrimoine génétique sur la chambre avec ou sans fenêtre de l'inconscient. Depuis les berges anthracite de l'Ourq je m'oriente vers la blondeur du Tibre. Comme pour m'expulser du site confortable de la mémoire enfantine et accoster le présent de Rome depuis un nouveau point de vue. Il Pincio. Ce *Centro* qu'il nous fallait gagner en suivant d'un bout à l'autre le trajet du bus 49. Du terminus de piazza Millesimo à Torvecchia jusqu'à celui de la piazza Cavour.

L'enfant de Rome revient aux murets. Bas et noircis sous les pins à pignons. Le temps d'un exil au point de départ. Alors que le départ était envisagé sans retour. Et l'avenir comme un radeau.

La décision de poser ma candidature s'est confirmée à l'automne 2012 au cours des relectures du manuscrit *Épouser. Stephen. King.*³ Le livre relate l'expérience de ces dernières années en Seine-St-Denis. Le lieu de l'écrit a pu contenir, du moins en partie, la complexité de ce périple citoyen. À la relecture j'étais frappée par l'émergence récurrente de lieux fantômes et de personnes revenues de l'enfance. Comme une impression constante de juxtaposition de lieux, de visages, d'éléments de décor, de textures, d'odeurs, une accolade quasi permanente entre deux réalités géographiques et temporelles distinguées. C'est de cette façon que le projet passé contient les thèmes et les directions du projet à venir. Aubervilliers attèle Primavalle. La salle du fond de l'Espace Khasma aux Lilas contient le salon de l'appartement de mes parents, tel qu'il était aménagé dans les années 1970. Cette tension, cette puissance du territoire, celle aussi de la présence de la mémoire charnelle à l'architecture, est le moteur principal de ma recherche en cours et à venir. Ce tropisme m'entraîne et fait courber ma trajectoire en direction de Rome.

3

. Une production des Laboratoires d'Aubervilliers 2012 et de l'Espace Khasma en 2011. Projet réalisé avec le soutien de la [Région Ile-de-France](#), du [Département de la Seine-Saint-Denis](#), de la [Ville d'Aubervilliers](#) et de la DRAC Ile-de-France, et en partenariat avec l'[espace Khasma](#) (Les Lilas), l'appartement gérontologique les "Quatre Saisons" (Aubervilliers) et le réseau des médiathèques de Plaine Commune.

(2)

Qui se nourrit
de fleurs



Ingrid Bergman, Europa '51

J'imagine ce projet au long cours cherchant sa profondeur sur le site de la Villa Médicis. Prenant forme dans l'alternance de pratiques in situ et périples urbains. L'aventure d'habiter ce lieu choisi comme lieu du retour, son patrimoine gestuel et poétique. Le bénéfice certain de la cohabitation avec l'équipe permanente et les autres chercheurs. Le fait de gagner le point de vue que cette situation exceptionnelle offre sur la géographie, la société, la langue, le dialecte, l'histoire de la ville et la contemporanéité.

De ce temps architectural, absorbé sur le Pincio, j'aimerais tirer une à une les trajectoires d'investigation vers les bourgades. J'appuierai ma recherche sur les caractéristiques et les dissemblances de chaque site investi. Sur la trajectoire entre le *Centro* et la périphérie. Sur l'histoire de l'urbanisme fasciste, l'histoire populaire. Sur l'histoire familiale, qui va m'autoriser à pénétrer les espaces d'habitation. Sur la rencontre provoquée ou fortuite avec l'habitant. Sur la pratique de l'amitié, de la réciprocité. Sur l'observation de la corporéité des personnes dans leur espace de vie, dans leur espace de travail, au moyen de l'empathie charnelle, la perception et l'affection spatiale qui sont propres à ma profession de danseuse. Sur la pratique de l'écriture appuyée sur ces multiples dimensions d'expérience. Des temps d'ouverture publique viendraient alors ponctuer le processus. Le format de restitution de la recherche resterait lié aux différents champs de la danse contemporaine expérimentale, qui dans mon cas se saisit de la performance discursive, de l'écriture

littéraire et filmique. Et qui, il me semble important de le préciser, ne nécessite pas de cadre technique particulier pour se faire. Il est certain que la forme du livre en tant que récipient pour tous les éléments hétérogènes rencontrés au cours d'un processus de recherche chorégraphique, me semble aujourd'hui indispensable et sera un de mes objectifs au cours de la résidence. Il existe encore très peu d'écrits de danseurs. Aux temps publics performés s'ajouteraient alors des moments de publication, de distribution des écrits.

L'écriture a toujours été présente dans mes propositions chorégraphiques. Des formes d'écriture sur des supports tels que post-it, phylactères, jeux de cartes, affiches, m'ont servi à amener la parole et le texte dans la performance. Certains de ces outils, notamment les jeux de cartes, que je fabrique dans chaque lieu investi, sont devenus des nouveaux critères d'écriture chorégraphique, filmique ou littéraire. La pratique de l'écriture amène d'autres modalités de suggestion du mouvement. C'est avec mon expérience de la danse que j'écris. Avec plusieurs identités en mouvement. L'identité projetée sur une trajectoire. Accueillie dans des espaces de description. Des espaces de parole. La narration n'est pas linéaire, elle contient tout le temps l'ensemble de toutes les harmonies. Un continuum sonore. Le texte ne raconte pas d'histoire. Il s'ouvre sur des situations en mouvement. La mobilité des mots. Quelque chose que nous pouvons partager.⁴

En tant que chorégraphe, je m'intéresse davantage au corps du citoyen qu'à celui spécialisé du danseur. Pendant toute l'année 2012 j'ai fréquenté assidûment les résidents d'un appartement gériatrique à Aubervilliers. Cette expérience du corps âgé, le ressenti du glissement vers la fin, l'amitié profonde avec certains résidents, une certaine connaissance de la mort acquise malgré moi, la pratique de la conversation à bâtons rompus avec des personnes atteintes d'Alzheimer, celle aussi avec les professionnels qui entourent la personne âgée, ont donné une forme très particulière et inattendue à ma pratique. Comme le fait d'intégrer au langage chorégraphique ou littéraire la possibilité d'une absence totale de mémoire présente, l'aphasie, l'apraxie, le ressenti empathique des limitations physiques imposées par le grand âge. Je pratique la danse par dislocation, démembrement dans le corps citoyen. Dissolution dans l'architecture. J'opère un nouvel assemblage de ce corps à travers la performance. C'est à l'endroit de cet agencement que la restitution publique devient nécessaire et qu'elle vient ponctuer chaque étape du processus. Dans le sens où la performance est en elle-même une modalité particulière d'écriture, qui ne s'opère qu'en situation publique. Elle est un lieu de jonction entre expérience immédiate avec le spectateur et acquis de recherche, connaissance du territoire et expérience intime. La performance est le lieu privilégié d'émergence du langage unique de chaque projet.

"Barbara Manzetti parle souvent d'amitié au sujet de son travail et il me semble que les exigences de cette notion déterminent l'essentiel de ses décisions artistiques. Sa pratique artistique est une pratique sans extérieur, qui incorpore en permanence son propre environnement physique, humain, institutionnel ou autre. Cette pratique ne sépare pas le temps de préparation du temps de représentation. Elle ne se déplace pas, ne se construit pas quelque part pour ensuite se transporter ailleurs ; elle est un principe de déplacement et chaque lieu de son exercice en est l'unique lieu possible. De même chaque personne ou groupe de personnes momentanément en contact avec le travail intègre celui-ci en s'engageant dans l'activité qui le fonde, ce mode d'être ensemble induit par la performance de Barbara et que je nommerai avec elle l'activité d'*amitier*."⁵

5

Alice Chauchat, *Une forme de délicatesse*, Le journal des Laboratoires, 2012

(3)

La montagne de savon

Le premier geste avancé vers la ville pourrait être la trajectoire urbaine (et humaine) ramenant du Pincio jusqu'à *la montagna del sapone*. C'est le nom que les romains donnèrent à la bourgade Primavalle.

Primavalle est une des douze bourgades romaines officielles édifiées dès 1924 pour reloger la population qui fut éloignée du centre historique. Le projet urbanistique fasciste visait la réalisation des grandes artères du centre ville. Les habitants de Primavalle provenaient d'îlots de l'époque médiévale démolis pour la réalisation de via della Conciliazione et via dei Fori Imperiali. Ces îlots étaient habités par les artisans, le sous-prolétariat et les classes ouvrières. La construction des nouveaux logements au nord-ouest par l'Istituto Fascista Case Popolari (Institut Fasciste des H.L.M.) démarra en 1936 pour se terminer en 1939. La promesse de reloger l'ensemble des déplacés ne fut pas tenue. Baraques et dortoirs publics vinrent compléter l'oeuvre du IFCP. D'où l'expression aujourd'hui courante *venire dalla montagna del sapone*, qui signifie être simplet, ingénu, crédule.

Parmi ces populations déplacées du Campidoglio vers la bourgade, parmi ces corps étrangers à l'idéologie fasciste qui furent alors évincés de la vie citadine, on retrouve la famille Manzetti. Un chef de famille employé de la société du gaz, fervent communiste, l'homme des reverbères avec sa femme, mère au foyer de 9 enfants. Depuis ce temps, ma famille n'a pas regagné la ville. La constellation familiale s'est beaucoup développée, mais toujours en restant regroupée autour de Primavalle et de ses nouvelles extensions.

Quelques-uns des 9 enfants encore vivants, aujourd'hui septuagénaires, octogénaires, nonagénaires, seront mes premiers interlocuteurs. Le corps précaire et merveilleux de la vieillesse est l'un des *lieux* que je voudrais continuer d'approcher. Il m'intéresse particulièrement à cet endroit d'observer la physicalité, les codes gestuels, les nuances aussi de la langue parlée par les derniers représentants de cette génération, le Romanesco. Une langue refoulée, abandonnée ou tout simplement perdue par les nouvelles générations à qui on n'a pas toujours souhaité la transmettre. Une langue reniée, parce qu'assimilée à la classe populaire. Mais encore modifiée progressivement et par dilution dans le Romain Moderne, majoritairement depuis les années 1970, avec l'avènement de la télécratie, le berlusconisme et une certaine culture conformiste

imposée par les médias. Une autre présence que j'observerai est celle de la religion dans l'espace humain, urbain et d'habitation. Une omniprésence aussi évidente que celle de la Città del Vaticano dans le panorama romain.

Un oncle très âgé aujourd'hui, Monsignor Azelio Manzetti, Maître de Chapelle de l'Ordre de Malte dans l'église de St Jean Baptiste dans les forums de Travençolo, sera mon guide privilégié.

Le Christ toise la saynète depuis sa croix devenue confortable. Le Christ saigne tourne sans peine dans l'obscurité. Comme il se doit de saigner de tourner avec une couronne d'épines. Une religion qui exalte la souffrance. Vie. Mort. Imagerie de la passion. Flagellation. Crucifixion. Résurrection. Lapidation. Télévision. Télévision. Télévision seule allumée dans le salon. Télévision entourée de la horde familiale. Elle prie à voix haute sur une des deux chaises de dos au mur la fenêtre s'ouvre à sa gauche. Le jardin s'efface sur le champ.

Une piste se distingue sur cette trajectoire, directement liée à la mythologie familiale. Piste qui s'annonce déjà dans le texte *Ossi di Seppia* dont vous trouverez un extrait en page 9 et 10. En 1951 Roberto Rossellini tourne à Primavalle *Europa '51*. Mon grand-père, chef de la division communiste de l'arrondissement, est sollicité par le réalisateur pour parler de la précarité et de l'insalubrité des habitations, de la condition périlleuse des mères de famille du sous-prolétariat. Ce face-à-face de l'actrice et de l'employé du gaz, de la personne et du personnage qui est propre au langage néoréaliste, est probablement à la source de la généalogie de mon projet de retour.

(...) Le cinquième mur est plus étroit que les autres il porte la fenêtre. D'ici j'aperçois un pin parasol. Ravissement de mes yeux. Et le flanc d'un immeuble de briques claires. À l'intérieur la netteté des murs fait fuir invariablement le regard vers cet extérieur exigü. Aimé malgré la banalité des matériaux et des formes. Ça sent l'écorce de pin. Mais il doit y avoir une deuxième fenêtre tant la pièce reste pâle et comment dire. Éloignée. Les kilomètres qui nous séparent de l'empire se sont rabattus à la verticale dans une paroi si mince. Si proche. Qu'on dirait le temps. Je ne sais pas. Ou est-ce mon frère déguisé. Ce mur. Car je n'y vois pas de parents. Où sont-ils tous. Passés en bord de mer. Maman pose en pull vert sapin devant la mer Méditerranée. Sur l'encolure ras-de-cou une chaînette en or avec sa croix. Papa pose comme à Cinecittà avec une brunette souriante. La mer se tient derrière eux suggérant une espèce de bonheur agrémenté par le couchant. Puis voyage sur la banquette arrière du bus 46 qui ramène Primavalle au Campidoglio. La montée du Capitole. Jusqu'en haut de la RocheTarpéienne de laquelle la population a été précipitée en 1938 vers la bourgade. Primavalle. Première vallée. Papa sort de cette scène pour entrer dans celle sans décor où il offre à Maman un recueil de poèmes existentialistes. *Ossi di seppia*. Le regard est appelé par le livre beige qui porte à la taille une ceinture de papier orange. Le nom de l'auteur est imprimé en gros caractères. Eugenio Montale. La clarté des murs reste dégagée de toute décoration superflue. Seul. Le miroir bucolique y prend place. Ovalaire aimable. Grande juste ce qu'il faut pour encadrer nos visages. De feuilles de lierre. Papa remplace le miroir avec une autre ovalaire bleue. Celle-ci anonyme est un reflet technique sans âme. Une coupure de journal avec je crois une photo de Kissinger et Mao Zedong se détache du cadre et tombe en expirant sur le carrelage de la salle de bain. On y voit Kissinger donner un livre à Mao. Le livre de Maman. Ceinturé d'orange. Que Montale écrit dans l'Italie ceinturée de noir par le

fascisme. Regarde les fasces lictoriae s'exclame Mononcle. Depuis la mercedes bleue je regarde les murs qui longent la via Appia Antica. Voilà i fasci gravés ici depuis l'époque romaine. Un assemblage de verges de bouleau blanc. Retenues par des rubans de cuir rouge. Agrémentées d'une hache. Les fasces lictoriae apparaissent sur l'insigne accrochée sur la porte du bureau ovale du président des États-Unis d'Amérique. S'il te plaît passe-moi un chewing-gum dit l'ado. Il gobe le pure mint puis s'affaisse. Les genoux au menton juste retenu de se liquéfier par la ceinture de sécurité. Au volant de la mercedes Monpère a le bras de Mononcle en travers de la figure avec au bout son index. Qui comme son nom l'indique désigne les fasces lictoriae. Parle-moi de Tonpère dis-je. Monpère était grand il était beau dit Papa. Aucun de ses enfants n'a pris de lui. Il ressemblait à Gary Cooper dit Papa. Moi je ressemblais à Marlon Brando. Tout le monde se retournait pour le regarder. Mais à la maison Gary Cooper ne parlait pas à sa femme. Non. Il ne s'adressait jamais à Ma mère dit Papa. C'était une autre époque tu comprends dit Papa. Je ne comprends pas mais l'histoire de cette relation de marcel marceaux me séduit. Faire neuf enfants sans dire un mot. Sophiecalte a elle aussi trouvé une solution. Je vouvoie mon compagnon du coup c'est pratiquement impossible de se gueuler dessus dit-elle. Mon père m'amenait à la taverne je ne comprenais pas que les autres enfants n'y aillent pas dit Papa. Monpère était le fils d'un baryton et d'une mezzo soprano dit Papa. La passion familiale pour l'opéra nous vient de lui. Il était employé de la société du Gaz. Monpère allumait les réverbères dit Papa. Le jour de son arrestation Hitler arrivait à Rome en visite officielle. C'était le 6 mai 1938. Mongrandpère est mort du coeur en 1968. On raconte que le jour de ses funérailles Primavalle était rempli de drapeaux rouges. Je le vois pour la première fois dans un film de Roberto Rossellini. L'ordinateur ouvert sur la table de la cuisine je le vois. Je reste un peu pour voir. Je regarde une photo de Gary Cooper à la recherche de la fameuse ressemblance. Il n'en est rien. Je me lève pour mettre en route un thé. Entre la bouilloire et l'évier je me prends brièvement pour James Joyce. Puis assez vite j'ai faim. Le surpoids crie famine. Je pourrais manger une de ces boîtes Blédina dis-je. À ce moment-là Mongrandpère sort d'un HLM en compagnie d'Ingrid Bergman. Il a un nez charnu quand même me dis-je déçue. Mais pour être grand il est grand. Penché sur Ingrid Bergman de gentillesse. La panade Blédina vient combler un vide existentiel. Rossellini et Bergman se sont-ils adressés la parole au cours de leur mariage ou jouaient-ils les marceaux dans la villa de Santa Marinella? Ont-ils élevé Isabella dans le silence? Rossellini a fini par couper des scènes dit Papa. Avec les 200 000 lire qu'il avait gagné sur le tournage Monpère avait organisé un repas pour les enfants plus pauvres que nous. Il était comme ça Monpère dit Papa. S'il te plaît passe-moi un chewing-gum pour toute à l'heure dit l'ado. Apporte-moi le tournesol dit Eugenio Montale. Toute tentative de le traduire en français échouait. Les fluctuations indispensables devenaient des choses inertes. L'écriture de Montale ne me parlait pas. Elle faisait mieux. Sans pouvoir m'emparer du sens il m'arrivait d'en saisir la rumeur. L'énigme était lumineuse. Elle était là exposée.⁶

6

Barbara Manzetti - *Épouser. Stephen. King.* - Éd. Les Petits Matins 2013

Bibliographie :

Guillemette Bolens, Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire, BHMS, 2008
La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale. PU RENNES, 2008
Rosi Braidotti, Soggetto nomade, Donzelli 1995
Pier Paolo Pasolini, Racconti Romani/Nouvelles romaines – Folio bilingue
Franco Ferrarotti, Roma da capitale a periferia - Laterza, 1970
Pier Paolo Pasolini, Ragazzi di vita, 1955,
Una vita violenta, 1959
Walter Siti, Il contagio, Mondadori, 2008
Emilio Gentile, Fascismo di pietra, Laterza
Il culto del littorio, Laterza

Liens web :

Sara Saleri/Rosi Braidotti, Conversazione sul nomadismo
<http://www.euroalter.com/IT/2010/conversazione-sul-nomadismo-intervista-a-rosi-braidotti/>
Guillemette Bolens, Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati
<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:17418?query=bolens>
Pier Paolo Pasolini, Fascisme et société de consommation
<http://www.youtube.com/watch?v=PtZCcwScGBE>
Pier Paolo Pasolini Vivre et encore plus
<http://www.ina.fr/art-et-culture/beaux-arts/video/CPB76065795/pier-paolo-pasolini-vivre-etencore-plus.fr.html>

Filmographie :

Luchino Visconti, Notes sur un fait divers, Primavalle, 1950
Riccardo Zoffoli, Primavalle - La montagna del sapone, 2002
Roberto Rossellini, Europa '51
Pier Paolo Pasolini, Accattone, Mamma Roma

Liens web :

Primavalle - baracche e sorci negli anni '70
http://www.youtube.com/watch?v=rdYAbIW_EUs&NR=1&feature=endscreen
Primavalle - via Bernardo da Bibbiena prima del Break-out
<http://www.youtube.com/watch?v=UYCqaFWwGqk>
Primavalle - la cantina musicale con Let it be - 1970.avi
<http://www.youtube.com/watch?v=g-D7zPuEBul>
La posa della prima pietra per le case popolari a Tor Pignattara - Cinecittaluce
<http://www.youtube.com/watch?v=1o0xoQPVA7M>
Mussolini inaugura alcune opere pubbliche - Cinecittaluce
<http://www.youtube.com/watch?v=ae6IBllhvKg>

Textes sur le travail de Barbara : écrits par Marian del Valle et Camille Paillet

Marian del Valle, notes sur le travail de Barbara :

Le jeudi 22 septembre 2011 entre 18h32 et 19h03 aux Laboratoires d'Aubervilliers, avec Barbara Manzetti, Renaud Golo, Pascaline Denimal, Christian Olivier, Marian del Valle

UNE ANNEE DE DOS (écrit sur une des cartes du jeu créé par Barbara)

Prendre des mots au lieu de faire des images.

Un peu avant ce moment les forces «centrifuges» semblaient dominer.

A plusieurs reprises Barbara avait essayé de nous rassembler pour regarder ensemble une scène du film *Departures*. Renaud était parti chercher quelque chose dans une pharmacie, Christian parlait dehors au téléphone, Pascaline était occupée à préparer l'espace.

Nous nous sommes finalement rassemblés et nous avons regardé ensemble la scène du film : un professionnel préparait le corps d'un mort pour qu'il puisse entamer sa disparition en présence des ses proches les plus chers.

A 18h32 nous partagions tous la même pièce, la salle à l'entrée des Laboratoires, chacun occupé à faire sa propre activité.

ENSEMBLE MAIS PAS MELANGES (une autre carte du jeu)

Pascaline, en suivant les conseils et suggestions de Barbara, sélectionne et choisit du jeu des cartes que Barbara a créées, celles qui seront utilisées pour la soirée. Elle les étale une à une sur une grande table.

Renaud, à l'aide de ciseaux, découpe, dans différents papiers extraits de plusieurs livres, des portes et des personnages qu'il colle sur un dessin qui est au mur. Le dessin est un plan, probablement fait par un architecte, une vue de profil de l'intérieur d'un

immeuble. *Barbara m'explique après que c'était la cité Lénine, le projet d'espionnage de Dora García qui avait mal tourné.*

Christian, assis à la gauche de Renaud, lit à voix haute *Chevalier du Bonheur* de Barbara. Il est habillé en noir et porte un chapeau. Barbara est assise au sol, de profil à Christian. Elle tient un crayon à la main et son texte sous les yeux.

Moment de calme, de concentration. ENSEMBLE MAIS PAS MELANGES.

Pascaline déplace les cartes qu'elle avait déposées sur la table pour les mettre au sol, elle les dispose au centre du cercle (ou de la spirale?) de coussins noirs qu'elle avait mis la veille au sol.

Par la porte donnant à l'extérieur entrent et sortent des personnes qui travaillent aux Laboratoires. La porte d'entrée est entourée d'une sorte de rideau blanc que l'on peut traverser. On entend des voix derrière le rideau. Il fait beau, un doux début d'automne, les gens préfèrent travailler dehors.

Barbara commente : «C'est bien d'écouter une lecture en faisant en même temps autre chose».

Christian continue à lire : «*Il a dit : Je t'aime. Ok? Je veux vivre avec toi. Ok?*»

Pascaline continue à étaler les cartes au sol et moi je continue à écrire.

Barbara fait des étirements au sol, elle est pieds nus.

Renaud, lui aussi a la tête couverte, il porte un bonnet noir et il fait toujours des découpages.

Barbara prend des photos de nous, je sens qu'elle est heureuse de nous voir ainsi, affairés, chacun occupé à faire sa propre tâche, calmes.

Elle doit aimer entendre son texte dans le silence de nos activités.

Renaud est assis au milieu, moi, qui écris, je suis assise à sa droite. Christian, qui lit à voix haute, est assis à sa gauche.

Barbara circule.

Pascaline choisit encore des cartes sur la table et les pose sur le sol.

Barbara range des livres dans la bibliothèque, dans l'étagère qui est à la gauche de Christian.

Pascaline hésite, elle tient quelques cartes dans sa main, elle parle avec Barbara sans lâcher les cartes.

Christian lit : *«Fermé le dimanche. Fermé le lundi. Fermé le mardi»*, il continue à lire : *«Tu m'as fait des trous là où j'en avais déjà»*.

Barbara s'assoit à côté de Christian, à sa gauche. Nous sommes déjà quatre à être assis, alignés les uns à côté des autres.

Christian lit : *«Peut-être que le temps des amours est terminé»*.

Barbara circule entre Christian et Pascaline. Pascaline a toujours des cartes à la main.

En face de moi, il y a un miroir qui a été posé au sol, il est entouré de bougies, je vois mon reflet, moi avec un gilet violet.

Christian lit : *«Tu choisis entre le point et la virgule»*. *«Tu choisis le point»*.

Barbara dit à Christian en l'interrompant : «Il te faudrait de l'eau».

Pascaline déplace les cartes et les met au sol, dans différents endroits, la partie écrite contre le sol. Elle les dispose en forme de croix.

Barbara ramène une carafe d'eau avec deux verres.

Christian lit : *«Tu passes chez moi et on boit un petit café»*. Il remercie Barbara pour le verre d'eau.

Barbara a l'air joyeuse, elle prend encore des photos.

Renaud remplit de figures et de portes colorées le dessin-plan en blanc et noir qui est au mur. Christian lit : *«Le grand bateau de notre amitié»*.

Barbara interrompt Christian, elle est assise à côté de lui, ils sont tous les deux habillés en noir.

Renaud porte un bonnet noir, un jogging bleu marine coupé aux épaules avec une capuche, un pantalon de gym et des tennis de la marque Puma.

Christian, Barbara et Renaud parlent du texte que Christian vient de lire, des raisons pour lesquelles le texte les faisait rire. Renaud dit «Ca frotte» en parlant de la relation entre le texte de Barbara et la voix de Christian. Barbara dit «C'est bien que le téléphone sonne».

Christian reprend la lecture : *«Toi tu sais tout»*. Barbara rit. Pascaline dispose les cartes en groupes de quatre en formant des croix au sol, alignées les unes à côté des autres. Renaud met de la musique sur son téléphone portable. Barbara amène un micro. Renaud et Barbara entourent Christian, lui à sa droite, elle à sa gauche. Christian continue à lire imperturbable.

Renaud teste différentes musiques sur son cellular et prend le microphone l'orientant en direction de Christian. Le son capté par le micro est amplifié par deux hauts parleurs qui ont été mis dans la rue.

Barbara aide Pascaline avec les cartes, elle résout ses doutes et hésitations.

Renaud, tout en gardant le micro dans la main en direction de Christian, couvre le téléphone (d'où sortent différentes musiques) avec des livres qui étouffent le son.

Barbara prend des photos. Des musiques très différentes continuent à sortir du téléphone caché sous les livres.

Renaud écrit une dédicace sur un des livres qui forment une pile, il offre le livre dédicacé à Christian. Christian accepte le cadeau et le remercie.

Trois jeunes garçons entrent dans la salle où nous sommes. Ils ont été interpellés par la voix entendue à travers les hauts parleurs situés dehors, dans la rue. Renaud parle avec eux, l'un d'eux explique à Renaud qu'il a fait du théâtre dans cette salle. Renaud les accompagne dehors, ils vont s'entraîner dans la salle de boxe qui est à côté des Laboratoires.

Christian reprend la lecture. Barbara s'assoit à côté de lui.

Pascaline rajoute une carte isolée à côté de chaque groupement de cartes en forme de croix.

Barbara explique à Christian comment et d'où des choses viennent et entrent dans le texte.

Christian lit : «*C'est normal*». Barbara ajoute en ton de conversation «oui, c'est normal».

Christian continue sa lecture avec un ton neutre, avec un rythme particulier, en marquant les pauses. *Plus tard dans la soirée, Christian dira à propos du texte de Barbara que «c'est très cut».*

Barbara, Pascaline et Renaud ne sont plus dans la salle. Les forces «centrifuges» ont repris.

Barbara revient et s'assoit à la gauche de Christian.

Renaud revient, il a changé de vêtements, il a mis un marcel blanc et un jeans très large (qu'il avait trouvé dans la rue la veille).

Barbara dit «bon voilà».

Christian a terminé la lecture.

Il est 19h04.

***Marian & the Bad Boys* (titre donné par Barbara à la photo)**

Description d'une photo prise par Barbara le 22 septembre 2011

J'ai l'air très sage : chignon, collier, couleurs violet et gris, cahier, crayon à la main, concentrée en écrivant. Assis sur la même rangée, à ma gauche Renaud, bonnet à la tête et grimace à la bouche (sans parler de ses bras nus) a l'air presque menaçant. A sa gauche Christian, chapeau à la tête, sérieux, presque dur et aussi très concentré. C'est très drôle le contraste, l'apparent contraste, presque anecdotique, un cliché du «féminin retenu» et du «masculin lâché».

Nous sommes trois, simultanément au même endroit, chacun à sa tâche, occupés, préoccupés par ce que nous faisons, dans cette cohabitation improvisée à laquelle tu nous as cordialement conviés. Nous trois, réunis pour la première fois, autour de toi, de tes textes, de tes projets. Rencontre unique et occasionnelle, communauté d'une après-midi ensoleillée de septembre. Nous sommes heureux tous les trois, est-ce que cela se voit sur la photo ?



Photo : Barbara Manzetti

Lieu : l'Espace Khiasma, Littératures vivantes, Dans le cadre du festival Relectures XII, Barbara Manzetti, Epouser Stephen King

À l'occasion de la douzième édition du festival RELECTURES à l'Espace Khiasma, Barbara Manzetti propose cinq journées de performance en continu. Une performance en forme de livre ; manière de publier, de mettre à jour, de déplier un ouvrage toujours en chantier. Après Over Game en décembre 2010, Épouser Stephen King est la deuxième proposition monographique du festival. Dates : du 6 au 10 décembre 2011 Ouvert du mardi au samedi de 15h à 20h – Entrée libre. Nocturne les vendredi 9 et samedi 10 jusqu'à 22h.

Épouser Stephen King est une création originale de Barbara Manzetti produite par Khiasma dans le cadre d'une collaboration avec les laboratoires d'Aubervilliers.

NOTES

Dans la carte d'invitation apparaît la photo d'un des jeux de cartes créé par Barbara. Trois de ces cartes, imprimées sur un papier rose pâle, sont retournées et lisibles. Sur la carte tout en haut il est écrit «un verre d'eau trouble» ; sur celle au milieu : «le voile noir» ; et sur la dernière, tout en bas : «des conversations d'arbres». Comme texte de présentation de l'expo apparaît ce fragment d'un texte de Barbara :

J'écris un côté à côté. Un tricot basique genre écharpe. La porte est ouverte. Cette compagnie exalte ma solitude. Mais ce n'est pas une retraite. Je suis plus qu'en maison de repos. Je travaille en comparaison constante. En couple. C'est être la proie. Consentante. D'un parallélisme. C'est tellement doux. Je tente la vie en couple tu vois. Et ça complique quand tu aménages chez l'autre avec des phrases courtes. Des moignons de discours. Qui embrassent tout. Sur une table pour poser peu. Genre petit jardin. J'inspecte respectueusement. En flexion. En extension. Je me laisse faire beaucoup. Genre carrefour. Modeste employée de 15h à 20h. J'ai toujours aimé le peu. Le petit. Le voisin. Le dehors. L'ici. Mon travail est un homme qui dit : Je suis amoureuse. Musique à fond. Jambes croisées. Il lit Claudel. Camille. Un don de Paul. Il corrige Proust avec Prout.



Photo : Barbara Manzetti

Accompagner Barbara à Khiasma le vendredi 9 et le samedi 10 décembre 2011

Après notre expérience lors du Colloque à Cannes en novembre, Barbara m'a invité à venir l'accompagner avec «ma danse du fantôme» les deux derniers jours de son exposition. Sans trop réfléchir, j'ai accepté l'invitation. Cette fois-ci, j'allais lui tenir compagnie en public pendant une durée très longue : deux jours, pendant les heures d'ouverture de l'exposition, de 15h à 22h.

Barbara avait déjà commencé à être présente et disponible au public trois jours avant (le mardi 6, le mercredi 7 et le jeudi 8 de 15h à 20h). Pour elle c'était une nouvelle expérience et elle craignait un peu les deux longues journées du weekend, prévoyant un afflux plus considérable de visiteurs.

Dans son invitation, elle me proposait de la rejoindre dans son lieu et cadre de travail, de venir l'accompagner et travailler à côté d'elle, d'apporter le masque nô et ma danse.

Je suis allée en tant qu'amie pour l'accompagner et soutenir son travail, en tant que chercheuse pour étudier et écrire sur sa nouvelle proposition, en tant qu'artiste pour danser et montrer mon travail devant un public.

Pendant mon séjour de deux jours dans son espace de travail, j'ai alterné plusieurs activités. J'ai écrit et pris des notes sur ce que je voyais, sur ce que j'entendais, sur mon expérience, sur mes réflexions. J'ai dansé à plusieurs reprises.

Le vendredi (deux fois) dans un espace précis, j'ai dansé avec le masque nô et une longue robe noire. Le samedi, dans différentes parties de l'espace, j'ai refait la même danse mais avec mes vêtements quotidiens et sans le masque. Mon corps glissait parmi les piles de feuilles, parfois en se heurtant aux objets. Le samedi j'ai fait aussi une courte intervention avec le masque mais sans la danse.

J'ai conversé avec Barbara et avec plusieurs visiteurs. Parmi ces visiteurs, certains étaient des amis, des connaissances : Camille et Claire, collègues de Nice ; Massato, mon professeur de nô ; Pascaline, une amie de Barbara, etc.

Mes positions «en tant qu'amie» et «en tant que chercheuse» ont été très confortables et agréables, ma position «en tant qu'artiste» a été très difficile et conflictuelle.

Ce que je voyais, ce que je notais. Le vendredi 9 décembre 2011.

Barbara part du lieu, elle situe géographiquement ces textes. Elle les place dans un espace précis, pour les créer, les écrire ainsi que pour les montrer. A l'exposition, elle les a replacés dans l'espace, par regroupements bien en fonction de la couleur, dans des lieux et avec une orientation très choisis.

Les textes sont imprimés sur des feuilles de différentes couleurs (orange, fuchsia, rose pâle, blanc, vert). L'espace est partagé en territoires, il y a des colonnes de papier de différentes hauteurs près de bancs et de petits lits sur lesquels des couvertures en laine (certaines de couleur orange, d'autres de couleur grisâtre) ont été posées. Des lampes Ikea, reposant au sol, donnent une intense et intime lumière blanche. Des colonnes de papier blanc, des crayons, des stylos à bille. Une invitation à se situer, à prendre une

position, un texte, à lire en repos, au chaud, au calme ; invitation à écrire, à laisser ses propres mots sur les nombreuses feuilles blanches.

Il y a, en quittant la rue et avant d'arriver à la pièce avec les bancs-lits et les colonnes de papier, une «antichambre» que Barbara appelle la cuisine. Dans cette pièce, antichambre-cuisine, il y a une grande table avec des tabourets autour et l'éclairant, une lampe faite par Francis (le père du fils de Barbara) qui donne une lumière dorée et chaude. Sur la table, d'autres textes encore ont été posés.

A l'autre extrême de l'antichambre-cuisine, et après avoir traversé la pièce centrale (celle avec les couvertures en laine orange sur les lits et les bancs), il y a encore une autre pièce que Barbara appelle «la chambre», là est projeté, en boucle, son film *Une forme amie*. En face de l'écran il y a un grand lit avec une couverture rouge, à sa droite, sur une sorte de banc-table, il y a une lampe et des feuilles blanches avec des numéros de téléphone imprimés.

Je suis dans la pièce centrale, elle-même divisée en plusieurs territoires sur deux niveaux d' hauteur. Barbara a installé son espace de travail dans un des coins de la pièce où elle a mis une table avec son ordinateur, son imprimante et quelques cahiers.

La disposition des objets dans l'espace invite à prendre le temps, à se donner le temps (pour lire, pour écrire, pour se reposer, pour converser). Barbara est là, présente sur le lieu et «en boucle», aujourd'hui de 14h à 22h.

Je remarque qu'il y a des objets prévus pour écrire, pour s'inscrire et laisser une trace (papier, crayons, stylos à bille et même une caméra) mais il n'y a pas d'objets prévus pour pouvoir effacer ou gommer.

Dans le film, qui passe en boucle, dans la chambre à côté, nous voyons Barbara détourner l'usage d'un objet ; une éponge (qui normalement sert à effacer) lui sert pour écrire, pour inscrire des mots sur un mur noir. Traces, tracer.

Des étudiantes accompagnées d'une enseignante arrivent, Barbara les accueille, leur parle : «C'est un espace de travail, c'est un espace de pratique», «un environnement où chacun est occupé dans son propre projet». «C'est une cuisine parce que dedans il y a un texte de cuisine, mais ce n'est pas une vraie cuisine car il n'y a pas d'évier».

L'enseignante demande aux étudiantes le silence. Barbara leur dit que les textes se taisent, qu'il s'agit d'une invitation à cohabiter dans une lecture silencieuse.

Barbara : «Les jeux de cartes s'ils sont fermés c'est parce que c'est moi qui les active».

C'est délicat, un espace que l'on pourrait heurter sans nous en rendre compte. Il faut du temps pour se déposer. Barbara expose son travail en créant un espace de travail, une invitation à travailler.

Barbara : «Ca parle de comment on parle à l'intérieur de nous». «J'écris ce que je ne dis pas ».

Les corps se positionnent pour lire, pour écrire. Certaines étudiantes sont presque allongées, d'autres agenouillées, inclinées, penchées.

A la demande de l'enseignante, Barbara leur fait une proposition d'écriture.

Proposition de Barbara : «Faire de la place, plus de place que celle que nous avons dans la réalité ». « Utiliser la feuille blanche comme si c'était une chambre à habiter ou à vider. Servez-vous de l'espace de cette feuille blanche pour mettre en action votre imaginaire.»

Une animatrice réinterprète la proposition de Barbara et demande aux étudiantes d'utiliser la feuille blanche pour faire une écriture automatique. Barbara intervient et réexplique la proposition.

Barbara : «L'écriture automatique demande d'être dans un état particulier». «Je vous propose d'utiliser le texte comme un espace à aménager». «Il s'agit de maintenir son imaginaire en éveil».

Je me rends compte de la difficulté que certaines personnes ont à comprendre la proposition de Barbara. L'espace qu'elle propose est fragile, facile à basculer. Les étudiantes sur leur passage ont déplacé des objets, elles ont modifié l'espace.

Je lis sur une des feuilles et je déplace le texte dans un autre texte : « C'est une amitié apparente de matériaux ordonnés en chantier. Leur organisation s'ouvre sur des multiples possibles».

Une dame dit «Un blanc pour que les mots résonnent».

Les limites de la proposition de Barbara, sa fragilité, nous la découvrons en nous heurtant. Je lis les textes de Barbara écrits dans les feuilles et je les déplace ici : «Une âme qui nous apparaîtrait dans sa fabrication constante».

L'installation que Barbara propose est dans un état de fragilité dans lequel elle semble elle-même être. Durant toute la durée de l'exposition, elle est présente, disponible et à l'écoute des visiteurs. Je réécris : «Une âme qui nous apparaîtrait dans sa fabrication constante».

Barbara parle avec une voix émue et troublée : «Je m'autorise à faire ce que je fais».

Elle est exigeante avec les visiteurs, comme elle l'est peut-être avec son propre travail.

Je vais devoir déplacer encore tous ces textes dans un autre espace, un ordinateur. Je n'ai pas d'heure, je suis sans temps. La danse et le masque nô, comment les amener ici?

Barbara rompt le silence en traversant la pièce avec son aspirateur.

Les jeunes femmes s'apprêtent à partir.

Ce n'est pas donné à tout le monde d'avoir cette attention aux gestes et aux objets. Cela se construit, c'est un long travail.

Je déplace un autre fragment : «C'est à coups de coudes, c'est avec la ponctuation, mon couteau, que j'aménage ce silence. Ainsi ton visage est parti».

Barbara explique à d'autres visiteurs que chaque espace fait écho à un autre espace. La cuisine à la cuisine de sa maison à Pantin. La chambre à celle dans l'appartement de ses parents à Rome. L'espace central est divisé en territoires qui évoquent l'espace utilisé par ceux qui ont exposé à Khiasma avant, elle nomme un artiste, Vincent Meessen.

Barbara réordonne l'espace après le passage des jeunes filles.

Je me demande comment garder sa place, sans traduire ni déplacer.

Barbara dit à un autre visiteur : «L'espace sert de support à un film».

J'extrait ces mots d'un autre texte situé dans un autre endroit de l'espace : «Il a l'air de vouloir définir un rôle pour moi».

Dans le film, *Une forme amie*, Barbara ne veut pas effacer, elle ramasse les papiers en carbone. Ramasser, ne pas effacer.

Barbara parle avec un visiteur : «Une fois que j'ai tranché les textes, j'ai du mal à les remettre à nouveau ensemble». «Travailler sur une fissure» (entre les mots et les formes) entre le mot, la performance, le geste, l'action.

Le visiteur cite un artiste, Guy de Cointet, il parle de Marie de Procherolle qui remet en vie les traces.

Barbara : «Un espace entre deux registres».

Barbara : «C'est une méthode. Mettre l'espace en disponibilité c'est une méthode qui fonctionne, qui aide à écrire».

Il s'en suit une discussion sur «les parois de la forme».

Je repense à la vulnérabilité de la proposition.

Barbara : « Amener de soi ce qu'on n'accepte pas de soi».

Barbara : «Je suis entrée dans l'autre frontière et je vous ai heurtée».

Conversation entre Barbara et Olivier Marboeuf (directeur de Khiasma) à propos du malentendu et du conflit avec l'animatrice qui avait détourné la proposition d'écriture faite par Barbara aux jeunes femmes en début d'après-midi.

Olivier : «Les règles doivent être alors plus explicites».

Barbara : «C'est là où je découvre les limites de la proposition, lorsque l'exposition est activée».

L'enseignante : «Nous sommes dans un espace mental».

Camille Paillet, à propos du film : «Il y a la mise en corps de l'écriture» «La mise en mouvement et la mise en espace des mots». «L'écran est comme une feuille, nous voyons l'acte d'écrire, sa physicalité».

Kamal : «L'expo est bien sans nous».

Se déplacer, déplacer son travail dans celui d'une autre, le sortir de son cadre approprié pour l'amener dans un autre. Barbara m'invite à venir l'accompagner avec mon travail, à amener ma danse et le masque, mais mon travail a son propre cadre et ce cadre je ne peux pas l'amener ici. Le contexte nécessaire pour ma danse est complètement différent du contexte que Barbara propose ici, ma danse ne peut pas exister sans le contexte qui l'engendre. Alors qu'est-ce que je peux amener ici? Mon amitié et des fragments isolés de ma danse, mon travail de chercheuse. Ma danse, coupée de son contexte particulier, risque de devenir un simple objet décoratif.

Barbara parle de «pratiquer l'espace».

Après ma danse, le fantôme, plus de retour, ce sont mes propres mots, travailler le passage. Creuser cette réalité intime pour amener une brèche, pour faire une brèche ailleurs.

La danse sans le masque, sans la robe, sans moi, juste la danse.

Travailler le passage, dans le passage. Se laisser surprendre dans le passage. Se laisser surprendre dans le passage pour l'habiter, pour se laisser prendre par l'expérience.

Qu'est-ce qui n'a pas de place ici? Le masque tombait, les gestes, les figuras, ont été défigurées.

Barbara me dit que le masque est comme une page sur le visage, on lit comme un texte, le corps disparaît.

Camille Paillet (sur l'installation) : «Il y a comme une sorte d'immobilisme pesant, j'ai envie de faire voler les papiers»

Barbara : «Il n'y a plus de retour après le glissement»

Camille : «C'est une fausse intimité, tu es à l'extérieur de cette intimité-là » « le silence est pesant ».

Je contemple l'espace, l'espace est vide après avoir été occupé, traversé par un fragment de fiction, ma danse.

Tous ces mots sur le papier nous rendent silencieux.

Le temps en extension.

Venir ici avec une danse déjà faite.

Passer du texte au corps et du corps au texte, noyée dans son propre silence.

Je cite maintenant Foucault (extrait de *Corps utopique*) «Faire de ce corps un fragment d'espace imaginaire» «Le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace».

Chuchotement. Les mots dans leur matière silencieuse. Accueillir avec le corps cette lumière et cet espace bruyamment silencieux. Oser se reposer ici et maintenant.

Conversation avec Camille, elle se demande : «Comment donner du corps au récit linéaire de l'histoire».

Je devrais me reposer.

J'ai un peu peur que le masque ne tienne pas sur mon visage.

Faut-il modifier l'espace pour faire de la place, pour donner une place à la danse?
Quelle est ma place ici?

Se reposer c'est aussi exposer son intimité.

Faire du vide. Creuser un tunnel, un passage, un tokonoma.

Se faire silence.

Un espace de travail.

[Ecrit après avoir dansé] Je me sens fragilisée par le corps en fiction sans ponts, jetée.
D'où on revient? D'où je reviens après avoir dansé?

Des résonances avec le texte de Barbara que je recopie ici «Tu es en train de te verser.
Tu deviens flaque».

Barbara parle à quelqu'un à propos de ses textes exposés : « Le texte est comme un objet, il a un recto et un verso ». « J'essaie de donner un corps au texte ».

Changer de perspective, de position, de point de vue, « en train de s'écrire ».

Barbara. « Ici, vous avez le texte et son support ».

Un visiteur : « C'est une sorte de labyrinthe »

Barbara : « C'est mon espace mental »

Visiteur : « Qu'est-ce qui l'a déclenché ? »

Barbara : « Toucher le corps mort, constater cette distance du froid. Constat qui a affecté ma pratique artistique ». « Je m'appuie sur des espaces pour écrire », « j'ai besoin de m'appuyer sur un support ».

Visiteur : « D'où vient le titre ? [Epouser Stephen King] ? »

Barbara : « Des lectures rapportées par les protagonistes de l'expo de Sabine M ».

Visiteur : « Quelle forme donneras-tu au livre ? »

Barbara : « Là, je l'ai mis en portions, j'ai fait des portions de texte. J'imagine un livre dans lequel on aura toujours le verso, une texture. »

Barbara s'interroge sur la question du format.

Visiteur : « Un livre alors avec un verso »

Barbara : « Un livre assez épais, qu'il soit lisible sans lunettes et assez épais pour qu'on puisse l'utiliser pour appuyer la tête. »

Visiteur : « Quel format ? »

Barbara : « Format A4 »

Visiteur : « Un livre encyclopédique ? »

Barbara : « Encyclopédie du territoire intime ».

Barbara : (Se référant à ma présence) « Elle vient amitier ». « Il y a toujours quelqu'un d'autre », « être toujours accompagnée de quelqu'un » « C'est la présence et c'est... »

Visiteur : « C'est la présence magnétique ». « Quel est le cadre temporel ? »

Barbara : « Pendant les horaires d'ouverture ». « C'est magique l'espace dans lequel l'autre travaille ».

Visiteur : « L'esprit du lieu »

(...)

Barbara : «Je me suis mise à écrire après avoir touché ce corps mort. J'ai arrêté de danser avec mon corps. Le lieu de la chair est beaucoup plus large. Le texte est un autre espace physique. Le texte, pas comme une pensée, mais comme une action physique».

Visiteur : «D'où vient le titre du projet?»

Barbara : «C'est une écriture-territoire, le cheminement d'un territoire à un autre. Ce texte aura deux versants, et, au milieu, une cuisine». «Le texte est différent, il change selon l'espace sur lequel on s'appuie». «Il dépend des autres. Amitier avec le travail de l'autre».

Notes écrites le samedi 10 décembre 2011

Se faire une place et déplacer quelque chose, se déplacer dans quelque chose.

Chercher une/des places pour ma danse, pour notre fantôme.

Instaurer, à l'intérieur d'un temps dilaté, un temps concentré, condensé. Je crains interrompre les lecteurs.

Déplacement du texte de Barbara, écrit sur une feuille verte : «peut-être qu'un artiste est quelqu'un qui stationne dans les endroits de passage. Les zones désertées».

Je glisse mon corps parmi les blocs de mots immobiles, je les pousse, je les fais glisser, je les déplace, je leur donne la forme de mon mouvement.

Barbara à un visiteur : «Ecrire ici, écrire à Khiasma».

Je lis le texte de Barbara imprimé sur une feuille verte: «Des livres comme des masques».

Barbara (à propos de l'élaboration du film en 5 jours de résidence au théâtre de la Bastille) : «C'était pour leur prouver qu'on peut faire quelque chose à partir du rien. Normalement on doit arriver dans un théâtre avec un projet».

Visiteur : «Me fait penser à l'espace d'une secte, les couleurs des couvertures. Un groupe et pas un individu, un groupe. Cela crée un certain malaise, me fait penser à Joseph Beuys, les couvertures, les feutres».

Barbara : «C'est toujours une portion qui est là» «L'apparence des choses ne m'intéresse pas». «Epouser Stephen King, épouser l'horreur».

Visiteur : «Stephan King parle de la terreur fondamentale».

Barbara : «En France, Stephan King est un écrivain de supermarché, on trouve ses romans à Carrefour».

Visiteur : «Ca nourrit un univers cognitif puissant. Ici, en France, il a une toute autre réception qu'ailleurs, en Amérique».

Barbara parle avec le visiteur, elle élargit, en conversant, son espace de réception, elle s'efforce de l'amener ailleurs, au-delà de ses a priori, ou impressions rapides sur l'exposition. Le visiteur parle, il n'a pas encore lu un seul texte. Ils sont maintenant à la cuisine, Barbara parle de la soupe.

Je me sens plus libre aujourd'hui.

Barbara : « Si on peut faire une fiction de cette réalité... ».

Barbara (à Massato) : «Ce projet a plusieurs noms, il change de nom selon le lieu».

Traverser un autre espace avec le corps, en glissements.

Attendre un moment plus propice? A la cuisine j'entends des voix plus graves. Un groupe, ils sont nombreux, debout, verticaux.

A quel moment? Se déplacer pour se faire une place, Barbara rend légère l'atmosphère avec le bruit de l'aspirateur.

Après avoir dansé parmi ces feuilles, en les frôlant, je suis plus sensible au poids des feuilles, à son épaisseur au toucher, à leur matérialité.



Photos : Mathieu Gauchet



Trouver une écriture, toucher les mots, les blocs de papier, la matière, toucher les feuilles. C'est perturbant de danser, de m'exposer sans cadre, sans attention. Seule. Je ne me sens pas accompagnée.

Barbara parle à propos de la soupe : «Ca ne vaut pas la peine de la manger car elle est faite avec des légumes qui se trouvent dans le texte».

Le corps dans les mots, le corps des mots.

Des portions «juste des portions».

Je parle longuement avec Massato, il me dit à propos du masque nô que je viens d'utiliser : «Le masque agit comme un miroir avec le public».

Barbara : (S'adressant à une femme âgée) «Le processus de vieillissement m'intéresse», «Mon corps est tellement présent, et le travail d'empathie est tellement présent. Le processus de vieillissement et la mort m'intéressent. Le lien charnel qui reste avec quelqu'un dont le corps est en train de se décomposer». « En tant que danseur on est très sensibles ». « Avec l'âge tout cela s'agrandit. Je sens mes parents vieillir et tout cela je le sens dans mon corps ».

Pascaline : (A propos de la présence de Giuseppe dans le film) «Tout son corps parle en même temps qu'il écrit ».

Pas besoin de connaître la langue française pour regarder la mise en page, la mise en espace des mots.

Barbara : «Le texte n'a pas de voix, ni lorsque je l'écris, ni quand je le lis».

Visiteur : «Vous êtes un groupe?»

Barbara : «Non, je suis seule mais je me sens un groupe. Je travaille en compagnie. »

Visiteur : «Vous êtes habillée en infirmière?»

Barbara parle maintenant à une femme : «ma danse c'est ça, ce qui vous entoure. Ma danse est partie en courant, d'abord elle est devenue une trajectoire».

Expérience pendant ma danse. Je repousse, je déplace, m'appuyer sur le texte de Barbara sur son espace ordonné, le modifier en dansant.

Je parle avec Pascaline, elle me dit «Ca respire mieux» je lui dis «C'est difficile de danser dans cette absence». Je me demande à moi-même, absence de quoi?

Claire Buisson s'endort.

Barbara : «la forme 'film' sert à créer un autre espace», «selon le lieu, la nature du texte change» «Ce que je fais ce n'est pas de l'art qu'il faut admirer».

Je parle avec Massato, je lui explique que les coins sont des tokonomas, qu'entre les deux murs qui se rejoignent il y a une fissure, une ouverture possible, un lien entre deux mondes.

Recueillir la trace, les traces.

Claire dort.

La trace de la parole dans l'autre, dans combien de temps va-t-il oublier mes paroles?

Transformer en «objet» les textes, les personnes, les inclure dans le livre, dans sa performance. Ce serait peut-être une tentative de maîtriser le réel, face à l'angoisse de son incapacité à avoir une emprise sur lui? Ne serait-ce pas une façon de faire entrer le vivant dans une sorte de «second life» où elle pourrait enfin le maîtriser?

Courriel de Camille Paillet envoyé le 10 décembre 2011

Chère Barbara, chère Marian

vos propositions me font toujours vivre des choses incroyables! Les mots me trottent encore dans la tête. l'effet mutisme se transforme en fièvre bavarde. Silence de plomb contre grouillement physique. envie de danser entre les feuilles et puis non. Un corps contenu, dispersé, le corps des mots, j'ai senti une physicalité muette, sourde, mais vibrante et chaude. l'érotisme n'est pas dans la chambre à coucher mais dans la pièce aux mots. où j'étais? ce n'était pas une fiction, vous n'étiez pas des personnages. peut être que si. glissement vers un non lieu, quelque chose que je reconnais, qui m'est familier. espace qui me dérange, je me fonds dedans, les mots m'engloutissent. un espace insinueux qui pourtant ne dit rien. tout ce blanc. glissement délicieux. Ta maison est un beau roman. Merci!

**Notes prises après 5 jours de résidence aux Laboratoires
d'Aubervilliers pour préparer l'ouverture du 3 octobre 2012,
avec Barbara Manzetti et Tanguy Nédélec**

Liste de actions réalisées : A REPENDRE OU PAS

- Regarder vidéo entretien Passolini, *la Ricotta*, *La fleur de papier*
- Faire des images : vidéo folles, photos
- Nous déguiser avec des perruques, chanter, danser
- Enregistrer les textes, les chanter, les traduire
- Assister, accompagner pendant les enregistrements
- Nos conversations : thèmes abordés (les bourgades romaines, le genre, le rôle de l'artiste, la forme, le territoire, les lys)
- Ecrire : des notes, des parties de la thèse
- Dans le territoire : attaché à un espace, marcher, manger, faire des courses, boire un café, la maison de retraite.
- Distribuer des morceaux du livre

Thèmes, objets, matériaux utilisés : A UTILISER OU PAS

- Le livre
- D'autres textes écrits (notes, etc)
- Caravaggio
- Les dormeurs
- Passolini : entretiens, films, poèmes
- *Une forme amie* (détaché, soit prologue, soit épilogue)
- Textes enregistrés, différentes voix

- Textes chantés
- Les ballons écrits avec des textes extraits du jeu de cartes
- Les lys
- La mémoire des lieux, sur les lieux, dans les lieux, des lieux

Choix protocoles à faire : A DECIDER OU PAS

- Actions isolées
- Interactions, conversations

Notes prises pendant une Conversation de Barbara Manzetti avec des étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle le 3 octobre 2012 (à 11h du matin):

B : «j'ai trouvé une forme idéale mais je ne peux pas vous la montrer, oui c'est ce qui est en train de se passer maintenant »

«je ne suis pas quelqu'un de cultivé, je travaille avec ce point de départ» « ici c'est comme chez moi» «je ne suis pas à l'aise au Centre Pompidou» «la forme de mon ignorance» « j'écris un roman sans avoir fait d'études » « un artiste est celui qui fait, qui peut faire » «pas un spécialiste» «cette ignorance est mon savoir» «ma spécialisation est la danse» «la sincérité» «j'ai abandonné la forme, je vais juste travailler le contenu, ce sera un parfum ou un livre» « la danse c'est fatigant mais elle développe une empathie avec l'environnement, avec les autres, c'est un savoir»

«Quelle est la place d'une œuvre, si je travaille ici quelle forme pour ce territoire?»

«La structure rejeter la structure»

Par rapport à ce qui allait se passer le soir :

«Restitution, contrainte, ici présenter que c'est un endroit où on peut faire une forme comme ça » «art plus évanescent» « communiquer de ce travail » «c'est important travailler dans un lieu pour qu'après les œuvres puissent se dissoudre» «ce projet [aux Laboratoires] permet cela » « Eh, ho, venez, venez, ici c'est l'art » «la performance est absorbée par son contexte»

Se référant à l'expérience en maison de retraite :

«La performance (la forme idéale) c'est la journée qu'on passe chez eux, pas besoin de se justifier par une action autre»

Sur l'amitié :

«La performance c'est l'amitié, ne pas se protéger du contexte, se laisser imprégner, participer sincèrement, influence réciproque sur le contexte, relation égalitaire, l'autre me modifie, je modifie l'autre» «pas s'ériger en exemple»

Encore sur la maison de retraite :

«Passer la journée avec eux, pas essayer d'améliorer leurs conditions, faire des choses ensemble, une rencontre qui a des conséquences sur nos vies respectives » « je peux faire la performance, mettre en valeur mon savoir-faire, laisser la performeuse se verser dans l'espace»

Les ouvertures au Laboratoires :

«Chaque ouverture correspond à une partie du livre, à un texte».

Sur les accessoires :

«La perruque, c'est un outil de sincérité» / «rendre visibles des endroits de l'extérieur, les ballons» «Pas de dépôts».

Tanguy : «singularité du lieu (Laboratoires) : modes de production, relations».

Notes pendant la soirée du 3 octobre 2012 en présence du public aux Laboratoires d'Aubervilliers à partir de 20h

B : « il y a un lien entre cette périphérie là et la banlieue où je suis née à Roma *Primavalle* »

«L'ignorance»

> La déconstruction d'une identification

«Les propriétés du lieu»

T : «des textes sont extrêmement situés dans un lieu» «dessiner la carte du livre de Barbara»

M : *Improntitudine*

L'attente dans les visages

La porosité, sans protections, sans barrières

L'innocence

La sincérité

B : «périphérique»

M : la recherche d'une attention, de combler une attente

B «la voix qui est la personne» «le livre lui-même est une conversation» «une conversation avec l'environnement, avec la mémoire».

M : *Agarrarse a algo que nos mantenga unidos ahora en este momento juntos, vosotros con nosotros en este momento, sinceramente, quedaros con nosotros darnos algo que pueda alimentar este instante, no os quedéis ahí silenciosos, observando sin nada, esperando.*

B : «Remercier toutes les personnes qui sont dans le livre»

T : «Montpellier»

B : «Ce sont les intérieurs» «des mots qui sont rentrés dans le texte»

T : Il ramène au lieu, «Anzio»

B : Elle ramène aux couleurs «le gris aube» «une couleur qui s'est propagée dans le livre»

T : «La bibliothèque St John Perse».

Notes prises lors d'une conversation téléphonique avec Barbara le mardi 28 juin 2011 à 10h du matin.

Les empêchements

Les écoles de danse

«Je n'étais pas sélectionnée pour aller à l'école de Londres, je suis allée à Cannes parce que là il n'y avait pas de sélection physique. Les danseurs qui sont sortis de cette école et qui ont réussi ce sont des danseurs qui se sont battus».

«Quand j'avais 10 ans quelqu'un de l'école de Londres est venu pour me faire un test physique, comme si j'étais un animal. J'étais la meilleure de mon école de danse, j'étais bonne comme danseur masculin mais pas bonne comme danseuse femme».

«La danse était mal apprise, on apprenait par la discipline et par la douleur». «Il y avait une mise en compétition en fonction d'un idéal, je n'avais pas le niveau satisfaisant : je n'étais 'pas assez grande', 'pas assez souple', etc.»

«A l'école de danse on découvrait la danse non pas par ses possibles, mais à travers les empêchements, les limites (corporelles et physiques)».

Avec Sophie [Kokaj] : *OÙ NUL THEATRE*

«Se permettre, d'une façon enfantine, de tout essayer, avoir le sentiment d'être libre au contraire de l'école de danse».

L'écriture :

«C'est un fantasme pour moi, j'avais le fantasme de pouvoir vivre de ça [de l'écriture]. C'est aussi utilitaire, 'ça reste'. Il y a aussi le geste de donner. Elle permet plus facilement la disponibilité de l'autre à n'importe quel moment (dans 30 ans par exemple)».

Le film

«Le film était quelque chose d'utilitaire pour moi, l'écriture était plutôt pour réaliser un fantasme».

Le changement de media

«Date de la période d'*Où nul théâtre* avec Sophie, nous dessinions, nous faisons des affiches, des lectures, etc. Nous travaillons avec ce qu'on pouvait faire ensemble. Nous avons des amis plasticiens qui avaient arrêté de dessiner (Philippe Van Cutsem, Dominique Thirion) et nous dessinions, nous prenions la liberté de dessiner, ça devenait presque une sorte de provocation.»

«Nous avons fait une publication avec *Plateau* j'avais écrit *Où avez-vous été si longtemps* et Sophie *Sister*. C'était une période de liberté, avec Sophie, sans limites [d'un medium], nous explorions différents mediums avec insouciance, de manière quasi enfantine.»

Sur sa pièce scénique *Tournejour* (1994)

«Ce qui m'intéressait à cette époque c'était de trouver des liens entre ma vie quotidienne et l'art, le travail. Je ne voulais plus travailler en studio, je travaillais dans la rue, dehors, je refusais de faire un échauffement avant les répétitions (par exemple pendant la création de *Montain Fontain* avec Pierre Droulers). Je ne voulais plus me changer [d'habit]. Je voulais trouver le lien, qu'il y ait le moins de séparation possible, c'était l'époque où j'utilisais le bleu de travail¹».

La collaboration avec Sophie Kokaj

«Le problème de la propriété [intellectuelle], comme le jeu de cartes que j'avais fait avec Sophie. Nous avons fait un jeu de cartes ensemble, l'idée nous était venue d'un jeu de cartes très à la mode à cette époque, celui conçu par Brien Eno qui s'appelait *Les stratégies obliques*. J'ai fait après d'autres jeux de cartes toute seule, comme celui que j'avais utilisé pour l'Atelier de Création et Composition en danse en 1999. J'ai eu de problèmes de propriété avec Sophie, le jeu de cartes que nous avons fait ensemble, nous nous les passions l'une à l'autre, mais un jour elle ne me l'a plus passé, elle l'a gardé». «Le travail de Sophie et le mien ils sont à des endroits très différents, dans d'autres zones. Le sien est plus centré sur les sentiments, les relations amoureuses, c'est plus romantique».

¹ A l'époque Sophie Kokaj m'avait dit qu'elle voyait son père s'habiller tous les jours en bleu de travail pour aller au travail. Le bleu de travail était en quelque sorte l'uniforme des ouvriers, la marque qui distinguait celui qui utilise son corps, le travailleur «non intellectuel», de celui qui avait fait des études et utilisait plus sa «tête».

Monica Klingler

Textes écrits par Monica

Projets 2013

Mes Lieux

Projet dans le festival jurassien transfrontalier ÉviDANSE avec des amatrices de danse de 14 à 70 ans. Des solos de danse réalisés par les participantes de cet atelier pour et à partir d'un endroit particulier choisi par chacune d'elle dans la vieille ville de Delémont.

MES LIEUX

Proposition d'un projet de danse en ville

Des petits solos de danse, (éventuellement quelques duos) très personnels et simples. Inspirés par et habitant des lieux particuliers dans la ville.

Chaque participant choisit un lieu, ces lieux seront tous situés sur un même parcours.

Dans un processus parallèle, nous découvrons et développons un langage du corps simple et personnel à chacun de nous et nous apprivoisons nos lieux choisis en ville.

Les espaces de nos corps entrent en dialogue avec les espaces autour de nous.

Quelles sont les particularités de l'endroit choisi ? Quelles sont les impressions, les échos les émotions qu'il nous procure ? Nous travaillons sur des critères très concrets : largeur, formes, couleurs, objets présents, sons.....

Une position de base sera définie, de celle-ci découlera la danse.

Cela dépendra des participants si les danses qui en surgissent prennent la forme de danses très courtes, assez structurées ou même totalement composées, que le public découvre une à une, ou si cela prendra plus la forme d'improvisations plus longues entre lesquelles le spectateur peut déambuler pour les découvrir en son propre temps.

Wildwechsel (projekt 2013)

Wildwechsel est une série de performances proposées par Monica Klingler dans et pour 6 endroits différents à Zürich. Projet qui a été soutenu par le Präsidial Abteilung de Zürich avec une bourse à la recherche en danse.

WILDWECHSEL Versuch zu einem getanzten Portrait der Stadt Zürich

EINLEITUNG

Mein Tanzen ist Denken, ist Philosophie, Archäologie, anhanden des ganzen Menschen.

Mein Tanzen ist unmittelbares Fragen.

Fragen danach, was es heisst zu sein, was es heisst Mensch zu sein.

Das Fragen direkt in den städtischen Kontext hinein stellen als eine Ausweitung dieses Fragens selbst.

Stadt, Schichtenweise Sedimentierung und Materialisierung all dessen wofür der Mensch sich hält und was er zu brauchen meint.

Mein Fleisch ist nicht etwas Festes. Es morft wie Wolken, wie Wasser, bläst wie Wind, schlägt wie eine ungesicherte Tür und rattert wie ein Motorrad, schlägt aus wie eine Weide im Frühling und kennt alle Rhythmen dessen was ist. Meine Arbeit ist es, dies an die Oberfläche zu holen, die geschliffene, festgefrorene Fassade oder Oberfläche und die dazugehörigen Knochen aufzuweichen. Durchlässigkeit, Loslassen.

Eine solche Wolke von Menschsein freisetzen am Fuss der Verbrennungsanstalt, an einer der Säulen der Escherwiesbrücke ansiedeln, auf die Treppen der Krypta des Grossmünsters legen oder hinter dem Paradeplatz am Schanzengraben einnisten.

Dieses Auflösen des tradierten Menschenbildes am eigenen Fleisch in eine Stadt hinein stellen. Konfrontieren mit der Stadt. Stadt, menschengebaute Welt, Inbild des langsam und vielschichtig aus und mit unserer Zivilisation Gewachsenen.

Das ganze eine Art aus 6 Einzelteilen zusammengestelltes Portrait. Jeder Teil inspiriert von und sich einschreibend in eine spezielle Ecke der Stadt, das Verhältnis Mensch-Stadt auslotend.

WILDWECHSEL

Versuch zu einem getanzten Portrait der Stadt Zürich

WAS ?

Beim Tanzen selbst handelt es sich hier um die Kontinuität meiner täglichen Untersuchungs Praxis:

Vielmehr als das monolithische, handelnde oder sich ausdrückende Subjekt interessieren mich in meiner Arbeit jetzt folgende Aspekte von Mensch Sein :

Der bewegte oder stille Leib als Ort an einem Orte, als Körper unter Körpern.

Mensch als Teil der Texturen dieser Welt.

Die gegenseitige Durchdringung von inneren und äusseren Landschaften.

Unsere Körper tragen in sich die Erinnerung an Plankton-Sein, Qualle-, Wurzel-Sein. Unsere Muskeln, Organe, Knochen, Sehnen, Herzen kennen und erkennen alles Pulsieren, Fliessen, Explodieren, Stagnieren dieser Welt.

Eine Art Geygerzähler, Wünschelrute, Transformator, Musikinstrument.

Ein Mikrokosmos.

Tausend Aspekte des Körper - Da - Seins aufblättern und erinnern.

Meine Performances entstehen jetzt aus dem Moment, der Situation selbst.

Es entsteht eine visuelle Musik des Leibes, die direkt zu den Körpern der Anwesenden spricht, von dort in die Köpfe sickert.

Schlüsselworte sind Stille und Reduktion, dann Leichtigkeit und Freiheit, auch Humor.

Es ist nicht leicht, meine Arbeit schlüssig zu beschreiben. Sie lässt sich auch nicht mehr wirklich durch Fotos einfangen.
Um Ihnen einen zusätzlichen Eindruck zu ermöglichen lege ich Ihnen noch eine Beschreibung bei, die die Tänzerin und Künstlerin Dorothea Rust Ende letztes Jahr über eine Performance von mir geschrieben hat.

WILDWECHSEL

Versuch zu einem getanzten Portrait der Stadt Zürich

WO ?

Die Orte sind nicht Ansichtskarten Sujets. Eher die Hinterseite davon, unbekannte aber typische Winkel, oder wichtige Stellen im Alltag der ZürcherIn.

Die « Stand »orte müssen sehr sorgfältig gewählt werden. Erstens um ein möglichst rundes und vielschichtiges Portrait von Zürich zeichnen zu können, zweitens um eine aussagenreiche Spannung zwischen Mensch und Ort entstehen zu lassen, drittens, um das heikle Gleichgewicht zu schaffen zwischen Präsenz der Umwelt und Fokus auf die teils sehr feinen und kleinen Verschiebungen in meinem Körper.

Ich möchte der Untersuchung, welche Orte sich genau wie eignen speziell viel Zeit widmen. Auch unmittelbar vor jeder Performance werde ich viel Zeit am jeweiligen Ort verbringen. In ihn hinein lauschen und träumen.

Erste Ideen zu Orten:

- Zwischen Hinterseite Bürohaus und Schanzengraben, Nähe Paradeplatz
- Zwischen Zwingli Denkmal und Föhre, vor der Limmat, hinter der Wasserkirche
- Bei einer Säule der Brücke über den Escherwiesplatz
- In der Krypta des Grossmünsters
- Eine bestimmte Strassenkreuzung Kreis 3
- Am Fusse der Verbrennungsanstalt

WILDWECHSEL

Versuch zu einem getanzten Portrait der Stadt Zürich

WANN UND WIE LANG ?

Ab Juni werde ich mich gehäuft in der Stadt aufhalten. Noch nicht tanzend, eher schauend, horchend, nachdenkend, träumend. Die Orte werden festgelegt. Daneben findet meine tägliche Praxis statt.

Jeweils eine Woche vor der Performance fange ich an täglich am jeweiligen Orte Zeit zu verbringen, um mir seine Rhythmen und Formen, Funktionen und Atmosphären einzuverleiben.

Die Performances finden am 5.7. / 2.8. / 6.9. / 4.10. / 1.11. / 7.12. jeweils um 18:30 statt. Sie ziehen sich durch verschiedene Jahreszeiten und Lichtverhältnisse.

Es ist ein Moment dazwischen, zwischen Arbeitstag und Feierabend, zwischen Woche und Wochenende. Menschen sind unterwegs, Büros sind zu und Abendprogramme haben noch nicht angefangen.

Ich möchte zwei Formate ausprobieren :

- Ein zwischen 20 und 30 minütiges Kurzformat.
Eine kompakte unmittelbare Komposition.
Hier ist das eventuelle Publikum von Anfang bis Ende Zeuge. Dies ergibt eine Anhäufung von Menschen, welche das Geschehen abkapselt und die städtische Grundsituation in sich leicht verfälscht, aber auch eine erhöhte Konzentration schafft.
- Eine mindestens stündige oder mehrstündige Langform.
Der Fluss der immediaten Komposition ist hier weniger kompakt, das sich Gehenlassen nimmt eine grössere Rolle ein, ich habe weniger Kontrolle über die Komposition und über das was der Zuschauer wahrnimmt.
Hier kommt das Publikum in seiner eigenen Zeit vorbei, sieht nur einen selbst bestimmten Ausschnitt, bleibt und geht, die Verfremdung der Situation ist kleiner.

Die Wahl des einen oder anderen Formates wird jeweils nach Kriterien des Ortes, der Jahreszeit, des Lichtes usw gefällt.

SILENT CITY SONG

Dossier du projet réalisé au festival STROMEREIEN à Zurich le 7 et 8 août 2011

SILENT CITY SONG

DAS PROJEKT

Der Ort

Linkes Limmat Ufer leicht oberhalb der Limmatplatz Autobrücke
Ein Ort wo Verkehr und Limmat nebeneinander fliessen, dazwischen die
Böschung, das Trottoir, eine Reihe von alten Kastanienbäumen
Auf der andern Seite der Strasse die Hochschule der Künste, davor, oder ein
bisschen weiter unten der Baby Strich

Ein Ort von geballten, stockenden und fliessenden Energien verschiedenster
Art

Die Performance

Abenddämmerung oder Nacht

Der Fluss oder stockende Fluss der Autos, die Gesichter darin , die
Scheinwerfer , einzelne Passanten
Vielleicht stehen einzelne Frauen weiter unten bei der Brücke.

Noch eine Frau, eventuell leicht durch ein Licht herausgehoben, Paillettenkleid,
eher elegant , nackte Glieder, nicht mehr jung, senkrecht zwischen den
aufrechten Kastanienbäumen, ihr Standpunkt mal näher beim Fluss, mal ganz
beim Baum, dann fast in der Strasse, oder mehr bei oder auf der Böschung...

Ein menschlicher Leib als Ort an einem Orte

Eine Art visuelle Musik die aus dem Moment und den Umständen entsteht

Die Vibrationen, Spannungen, das Beben, die Stille, die Falten, die Stimmen,
das Stürzen des Ortes, der Welt, durchlaufen diesen Körper und treffen auf
dessen Atmen, Zittern und Sehnen, Pulsieren, Fliessen und Schlagen, die
Körper der Anwesenden infiszierend, tausend Aspekte des Hier-Jetzt-Körper-
Seins erinnernd.

SILENT SONGS – BELFORT 12

Projet pas encore réalisé de MONICA KLINGLER

www.likeyou.com/monicaklingler

HISTORIQUE

En 2000 j'ai quitté la compagnie de théâtre et de danse *furiosas* que j'avais fondée avec Carmen Blanco Principal et Patricia Saive en 1994 à Bruxelles, pour me retrouver de nouveau exclusivement dans le milieu de la performance dans lequel je travaillais auparavant. Ce qui n'a jamais changé c'est que mon thème, mon champ de recherche et mon instrument de réflexion et d'expression est et était toujours le corps humain, mon corps. Ce qui change est le cadre, les lieux, le milieu, les discours de ce milieu.

LE PROJET

Après 12 ans d'absence du milieu de la danse, je voudrais de nouveau questionner la frontière entre une discipline et l'autre.

La transgression, le questionnement des frontières a toujours fait partie de ma vie et de mon art. Regarder la même chose dans différents contextes soulève le thème de la relativité des valeurs et des concepts, ce qui me tient particulièrement à cœur.

Que se passe-t-il quand on met sur une scène, ce lieu de la représentation, une matière qui s'est développée dans les circonstances du Performance – Art ?

Une matière donc qui s'est développée dans des espaces non – théâtraux et dans le refus de l'artifice, l'effet, la fiction, qui recherche l'immédiat, s'intéresse au non - préconçu, au brut, à la fragilité.

J'aimerais placer cette danse- là, telle quelle, dans un boxe noir, l'espace abstrait qui n'est plus défini par des murs, un sol, des objets, des détails, mais seulement la présence de ce corps - microcosme, cette danse de l'être-là dans l'espace "pur", révélée par la lumière "pure".

On est aujourd'hui habitué à la danse qui sort du cadre du théâtre. Ici il s'agit d'une danse qui rentre dans le théâtre,

Qu'est-ce qui arrivera à cette matière ?

Comment changera le rapport spectateur – artiste ?

Comment changera le regard sur cette danse ?

Qu'est-ce que cela nous dit sur les conventions du théâtre, sur les conventions de la performance ?

Ce sont ces questions - là et bien d'autres sur lesquelles j'aimerais me pencher en compagnie des invités et du public, à l'occasion de cette résidence.

LA RÉSIDENCE.

Concrètement la résidence servira à trois choses :

- Confronter ma danse à l'espace théâtral, comprendre les possibilités, créer des lumières qui correspondent à cette situation.
- Faire deux performances publiques à deux endroits différents en ville.
- Créer un espace d'échange avec des invités ressortissants de différentes disciplines et différents pays et avec le public, pour échanger et discuter autour des perceptions et implications de ces différents domaines.

Dans l'idée de cette résidence il ne s'agit donc pas de la création d'une pièce. Mon travail ne se présente plus en tant que pièces mais plutôt en tant que continuité dont les performances sont des moments visibles, naissants au moment même dans la continuité du développement de ce travail.

Dans la logique de la performance telle que je l'ai pratiquée ces dernières années la lumière fait partie des éléments que j'accepte et inclus tel qu'ils sont au lieu et au moment de la performance. Sur l'espace des artifices qu'est la scène la lumière n'est pas donnée, elle doit être pensée et créée.

J'aimerais confronter cette question en compagnie du créateur de lumières Renaud Ceulemans dont le travail et la réflexion artistique m'intéressent et interpellent depuis longtemps.

SUR MON TRAVAIL EN GÉNÉRAL

La base de mon travail a toujours été le désir d'explorer l'être humain, le monde à travers le corps, ce corps que nous avons et que nous sommes.

Plus particulièrement le corps dont il s'agit dans mon travail est le corps présent, celui qui est là, comme ça, et non le corps actif, agissant, s'exprimant.

Deux préoccupations sont primordiales pour mon art :

Le schisme corps. - esprit qui est encore si omni - présent dans notre société.

Et le corps qui est là, comme ça plus tôt que celui qui agit, qui s'exprime.

Pour le dire très clairement et avec un peu d'exagération, de provocation :

Ce n'est pas le corps monolithique, érectile qui règne sur et pénètre l'espace en agissant ou s'exprimant, qui est à la base de mes recherches et de mes danses, mais plutôt celui qui est là en pleine multiplicité d'identités, de vibrations, d'interdépendances. Multiplicité de rythmes et contre - rythmes, de pulses et directions, de regroupements et expansions qui se font écho, se contredisent, complètent, interprètent, harmonisent, transforment.

Concrètement ces préoccupations m'ont menée à des éléments et outils de composition qui sont les suivants

- Les danses sont des compositions immédiates qui naissent du moment et des circonstances de la performance.
- les mouvements arrivent plutôt que d'être exécutés. C'est un corps en motions plutôt qu'un corps qui bouge, qui agit. C'est à dire que les tempos, rythmes, qualités des mouvements correspondent plus à des vacillements, battements, vibrations ou alors à des ébranlements d'un arbre dans le vent, d'une algue dans la mer qu'à la dynamique d'un geste, d'un mouvement actif, d'une action.
- L'attention est portée plus sur le langage des différentes formes du corps, leur évolution dans le temps, que sur le mouvement ou le flux en soi.
- Plusieurs mouvements non reliés peuvent s'effectuer en même temps
- Les impulsions ne viennent pas du centre.
- Un peu comme une musique visuelle, une peinture abstraite je travaille avec les formes, leur répétition et évolution, la surprise ; la texture donc

En résultent des danses simples et directes, minimales bien sûr mais libres, parfois drôles et qui créent un certain vortex, infectent les spectateurs.

PLANNING PRÉVISIONNEL DU PROJET / PÉRIODE DE RÉSIDENCE SOUHAITÉE

2 semaines dans le mois de mars, avril, mai ou juin 2013

(dates à trouver avec tous les partenaires impliqués)

1ère semaine :

lundi à vendredi travail en salle de spectacle avec le créateur lumières, visite et connaissance approfondie des lieux choisis en ville

samedi et dimanche présentation du travail en salle de spectacle et en ville en présence des premiers invités. (Samedi soir présentation en salle, dimanche matin performance en ville, après – midi discussions

2^{ème} semaine :

mardi à vendredi travail en salle de spectacle, ajustements, vidéo.

Samedi et dimanche comme la semaine avant, avec deuxième groupe d'invités et public.

LES INVITÉS

Andrea Saemann, Basel,

Artiste de performance, éditrice de la série vidéo PERFORMANCE SAGA, responsable de performance au Kunstkredit Basel

Valerian Maly, Bern
Artiste de performance, professeur de performance à la Haute École d'art Bern

Boris Nieslony, Köln
Artiste de performance, fondateur de BLACK MARKET INTERNATIONAL,
penseur

Katja Schenker, Zürich
Plasticienne, Artiste de performance

Marian de Valle, Bruxelles
Danseuse et chorégraphe, doctorante en art, danse à l'université de Nice

Marina Nordera, Nice
Professeur et Chercheuse en Danse à L'université de Nice

Irène Müller, Zürich
Théoricienne d'art, curatrice

Anne Tanguy, Besançon
Directrice des Théâtres de Besançon

Aurore Després, Besançon
Maître de conférences en esthétique de la Danse à l'université de Franche
Comté

Michel Collet, Besançon
Artiste de performance, professeur à l'ERBA Besançon

Joanne Leighton, Belfort
Chorégraphe, directrice du Centre Chorégraphique Franche-Comté

J'espère réunir au moins huit de ces douze personnes pour les deux groupes
d'invités de cette résidence.

Dossier du projet SECHS OHNE MATERIAL

Réalisé en 2011 avec Markus Goessi, Boedi Otong, Thomas Zollinger, Gisela Hochuli et Glinys Ackermann. 6 heures de performances à six, réalisées six fois dans six villes ou endroits différents, sans matériaux.

Pour ces annexes les parties 4, 5 et 6 du dossier ont été supprimées.

SECHS OHNE MATERIAL

Inhalt

1. Ausgangslage
2. Projektbeschreibung
3. Provisorische Zeitplanung und Orte
4. Budget
5. Finanzierung
6. Performer/innen (CV / Biografien)
7. Statements der Performer/innen zu Motivation
8. Statements der Performer/innen zu den Orten

1. Ausgangslage

"Man muss sich auf das neue Jahrhundert vorbereiten, in welchem sich keine Objekte mehr zwischen Künstler und Publikum drängen werden, wo nur noch ein direkter Energie-Dialog bestehen wird... Ich will einfach eine Situation schaffen, in der ich zusammen mit dem Publikum präsent bin. Und in diesem Moment wird sich etwas ereignen... Grundsätzlich besteht die einzige Notwendigkeit darin, ein Feld in Raum und Zeit zu schaffen... Das ist die Hauptsache: kein Objekt, das sich dazwischen drängt."

Marina Abramovic im Interview mit Thomas Mc Evilly, 6. 2. 98, Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt? Aus dem Buch zur Ausstellung Artist Body - Public Body, Marina Abramovic, S. 21/23, Kunstmuseum Bern, 1998)

Den Anstoss zu diesem Projekt SECHS OHNE MATERIAL gab der Besuch der „partizipativen Performances“ im Rahmen des EuroLatinProjekt im Kasko Basel und dann im Kunstraum Walcheturm in Zürich (Leitung Harm Lux, November 2010), durch Thomas Zollinger.

In seiner künstlerischen Arbeit ist „Partizipation“ im Sinn von Offensein für Interaktion und im Sinn von Durchlässigkeit seit 15 Jahren Programm (www.ritualtheater.ch). In seinen Performances sind immer eine gewisse Anzahl von Performer/innen beteiligt. Objekte waren eliminiert.

Der Besuch weiterer Gruppen-Performances weckte das Interesse von Thomas Zollinger, seine eigene Arbeit weiterzuführen und im leergeräumten Kasko Basel eine 6-stündige Performance mit partizipativem Charakter anzuregen. In ersten Gesprächen rückte die Idee „ohne Material“ in den Vordergrund; 6 Performer/innen arbeiten gemeinsam, jedeR auf ihre eigene Weise, über Stunden, in einem offenen partizipativen Rahmen ohne Material.

Relevanz. Es gibt nach wie vor wenige Beispiele von Performances, die einerseits die konventionelle Anordnung „hier Performer / dort Publikum“ thematisieren, andererseits mit wenig oder gar kein Material auskommen. Es macht Sinn, mit einem Projekt wieder einmal an grundsätzliche Statements und Fragen zu erinnern, wie sie Marina Abramovic im obigen Interview und andere in den 70er Jahren und auch später immer wieder gestellt hatten, theoretisch und praktisch.

2. Projektbeschreibung

Es ist in Kürze ein Projekt mit vielversprechender Eigendynamik entstanden. Thomas Zollinger lud für das Projekt folgende Performer/innen ein: Gisela Hochuli, Boedi S. Otong, Markus Goessi, Glynis Ackermann und Monica Klingler. Die Eingeladenen trafen sich zu einem Gespräch. Aus dem Projekt einer Einzelperson ist ein in demokratischer Form angelegtes Projekt der Kollaboration zwischen 6 eigenständigen Künstlerinnen entstanden.

An Stelle einer einzigen 6stündige Performance entschieden sie sich, über ein Jahr 6 Mal zu einer 6- stündigen Performance zusammen zu kommen, jedes Mal an einem anderen Ort. Durch dieses mehrmalige Auftreten kann das Arbeiten vertieft und Entwicklungen beobachtet werden.

Die Orte sollen sich möglichst voneinander unterscheiden (Kunstorte, urbane Niemandsorte, Naturlandschaft, Innen- und Aussenorte, etc...) und werden je von einer der Künstlerinnen gewählt. Für jeden Ort bestimmt der verantwortliche Künstler die Umstände wie Zeit, Arrangement des Ortes, ob Presse verständigt, Besucher eingeladen werden oder nicht, usw. Die andern Künstlerinnen liefern sich dieser Situation aus. Für das Gesamtprojekt ist eine Info-Karte vorgesehen.

Der Charakter der „Partizipation“ soll in dem Sinne beibehalten werden, dass dem Publikum offen steht, wie es sich im Raum bewegen will und wie lange es den Raum mit den Performer/innen teilt. Es wird keinen definierten Publikumsraum gegeben und auch die Türe bleibt offen, so dass ein jederzeitiges Reinkommen und Rausgehen möglich ist. Das „Publikum“ wird jedoch nicht explizit aufgefordert „mitzumachen“.

SECHS OHNE MATERIAL ist ein Laboratorium. Die Performer/innen treffen sich jeweils ein paar Tage nach dem Ereignis zu einem Gespräch, um Erforschungen, Erfahrungen und Beobachtungen auszutauschen und aufzuschreiben. Die Auftritte werden jeweils mit Foto und Video dokumentiert.

A. Kooperation

Die 6 Performer/innen arbeiten im selben Raum. Es ist ein jede/r für sich und gleichzeitig ein Zusammen. Es gibt keine Absprachen und keine Vorbesprechungen. Das Arbeiten entwickelt sich im Moment in Bezug auf den Raum, auf das Publikum und auf die anderen Performer/innen. Es können 6 einzelne Performances sein, es kann auch zu einem intensiven Ganzen zusammen kommen. Dies ist nicht immer steuerbar. Oft passiert es einfach durch eine Ballung von Energie, einen intensiven, magischen Moment, getragen durch die Aktion, das Sein eines jeden.

B. „Ohne Material“

Im Zentrum des Gesamtprojekts steht die Beschäftigung mit allen Facetten eines Seins und Tuns „ohne Material“. Dabei sind nicht nur Objekte gemeint, die in der Performance

benutzt werden, oder wie in Theater und Tanz die Requisiten oder in der visuellen Kunst das Bild, die Fotografie und neue Medien. Es geht um Material generell, das in einem „leeren“ Raum oder auf einem „leeren“ öffentlichen Platz sonst noch herumliegt oder hereingebracht werden kann.

Was ist „Material“, was nicht? Wie verhält es sich mit Material in Form von Kleidung oder Nahrung, mit der Materialität des Körpers an sich oder einer Wand? Wie verhalten sich Materialität und Materie zueinander? Wo fühlt sich im Denken und Fühlen etwas als „Material“ an?

Es stellt sich die Frage nach dem Bezug zum alltäglichen Leben, in welchem Material allgegenwärtig ist und zur Gestaltung des Lebens notwendig ist oder scheint.

C. 6 Stunden

Bei dieser Art von Arbeit, wo es um Entwicklungen im Moment, in Bezug auf die vorgefundene Situation geht, alleine und im Zusammen mit den anderen, scheint uns ein abendfüllendes Zeitfenster von 2 Stunden zu kurz. Wir haben eine Zeitdauer festgesetzt, die es ermöglicht die Qualität von Zeit wahrzunehmen und mit ihr zu arbeiten.

Die Dauer von 6 Stunden gibt genügend Zeit, um beispielsweise in einen Prozess der Annäherung an das reine Sein, der Repetition von Handlungen, des Einlassens, des Leer-Werdens, des Aufladens, der Erschöpfung uvm, einzusteigen.

Jede/r wird in seine/ihre eigenen Prozesse einsteigen. Schliesslich kommt jede/r mit seiner/ihrer unverwechselbaren Lebensgeschichte und Arbeitsweise, seinen speziellen Anliegen in den leeren Raum und ist 6 Stunden lang damit konfrontiert. Das gilt für die Performer/innen wie für die Besucher/innen, wenn sie die ganze Dauer dabei sind.

D. Der leere Raum

Mit dem „leeren Raum“ kann ein leeres Ladenlokal gemeint sein, aber auch ein leerer Projektraum, ein leeres Kunsthaus, eine leere Wohnung oder eine leere Fabrik. Die Architektur des leeren Raumes spielt eine bedeutsame Rolle, einerseits rund um die Abgrenzung Material – Materie, andererseits als Widerstand oder als Schutz. Der Raum ist von anfassbarem „Material“ leergeräumt. Er ist öffentlich zugänglich.

Als „leerer Raum“ kommt auch ein Platz in einem Stadtraum oder in einem Dorf in Frage. In diesem Kontext gilt es herauszufinden, was gemäss dem Titel „without material“ entfernt werden muss.

Oder ein Ort in der Natur. Kann hier etwas leergeräumt werden? Findet eine 6-stündige Performance in der Natur statt, soll sie öffentlich zugänglich sein. Ein eingezäuntes privates Gelände ist ungeeignet.

E. Die einzelnen Orte

Die Wahl und die genaue Gestaltung der 6 Performance Orte und somit der Veranstaltungen liegt jeweils, im Rahmen der gemeinsamen Abmachungen, in der Verantwortung des einzelnen Künstlers. Die Umstände entsprechen ganz der Logik und Sensibilität einer der Künstlerinnen. Es besteht hier die Einheit einer künstlerischen Identität, welche dann von den andern bewohnt, bearbeitet wird.

F. Dokumentation

Die Video Künstlerin lässt sich wie die andern Künstler auf diese 6 Stunden ein, ihrem Medium entsprechend. Ihre Arbeit entsteht ebenfalls ausschliesslich in diesen 6 Stunden. Das definitive Produkt wird quasi direkt beim Filmen geschnitten. Es steht jeweils eine Video Kassette von einer Stunde zur Verfügung.

G. Gespräch danach

Um möglichst effizient von Mal zu Mal von unseren Erfahrungen zu profitieren und dabei auch von einander mehr zu erfahren werden wir uns jeweils ein paar Tage nach jeder Performance treffen zu einer Art gemeinsamen Auswertung . Zweifellos wird eine Weise entwickelt werden, wie man über solche Arbeit, solche Erfahrungen sprechen und austauschen kann. Dies ist für uns ein integraler Bestandteil solcher Erfahrungen.

3. Provisorische Zeitplanung und Orte

0.
Das Projekt mit den „6 x 6 Stunden ohne Material“ begann mit der Anfrage für eine Performance im komplett leergeräumten Kasko Basel. Sie findet am Sonntag 17. April statt und mit ihr startet das Gesamtprojekt. Der Kasko ist ein Projektraum für zeitgenössische Kunst.

1.
Zürich, Freitag 10.Juni 16h-22h
Glynis Ackermann: Platz beim Technopark / Puls 5

2.
Basel, Sonntag 3.Juli, 6h-12h
Markus Goessi: NT-Areal (Non territorial areal)
Nähe Restaurant Erbkönig, Erlenstrasse 21 4058 Basel, Tram Nr14 Haltestelle Musical Theater

3.
Biel, Samstag 27. August 11h-17h
Thomas Zollinger: leeres Ladenlokal an Passantenlage oder Zentralplatz Biel

4.
Jura, 1.Oktober 9h-16h
Monica Klingler: Abbaye de Bellelay

5.
Bern, Samstag/Sonntag 23. Oktober 00h-6h
Gisela Hochuli: Dampfzentrale Barraum, Foyer

6.
Jegenstorf, Samstag 10. Dezember, 12h - 18h
Boedi S. Otong: Schlosspark Jegenstorf, ehemaliges Schwimmbad

7. Statements zur Motivation

- Markus Goessi

- mich interessiert die performance, weil sie das scheitern nicht ausklammert.
- mich interessiert mein körper, weil er gefühle und stimmungen direkter und präziser ausdrückt als mein geist, welcher aus verbalen ungenauigkeiten manchmal verzweifelt.
- mich interessiert die bewegung, weil sie räume eröffnet.
- mich interessiert die bewegungslosigkeit, weil erst ruhendes wasser durchsichtig wird.
- mich interessiert das performen mit und ohne material, weil beides die konzentration auf den kern lenkt, das sein mit allen widersprüchen, den abgründen, den gesperrten zonen und den erhabenen momenten der leere. - ohne material zu arbeiten impliziert für mich unter anderem konsequenz, existentialismus und idealismus, mit material hingegen realismus und die kritik an dekadenz und kapitalismus.
- mich interessiert der mensch, weil jeder ein eigenes universum herum trägt.
- mich interessiert das performen in der gruppe, weil es dabei im besonderen auch um zwischenräume geht. zwischenräume gefüllt mit energie oder stimmungen. - stehen, gehen, liegen, sitzen, drehen sind alles grundlagen unseres seins. - die anwendung dessen und die freie entscheidung im sozialen gefüge sind grundlagen einer demokratie, die nicht verbal sondern direkt gelebt und direkt vollzogen wird. achtung, respekt und vertrauen sind dabei unverzichtbare fundamentsteine die immer wieder auf's neue gelegt werden müssen.
- mich interessiert der raum zwischen realismus und idealismus, weil das eine ohne das andere nicht wahrnehmbar oder sogar überwindbar ist, was wiederum utopisch klingt.
- mich interessiert das drehen, weil es etwas unendlichkeit enthält.
- mich interessiert die spannung zwischen existenz und dekadenz, weil sie in mir energie freisetzt.
- mich interessieren Miguel de Cervantes und Franz Kafka, weil sie über imperialismus oder zugehörigkeit nachdenken.
- mich interessieren die Sinne des Menschen, weil alle sehen, riechen, hören, schmecken und ertasten können, aber die dinge völlig verschieden wahrnehmen.

- Glynis Ackermann

Ich will in der Wirklichkeit der "magische Moment" sein. Der Rest ist Geschichte.

Körper, Ort, Zeit, Kapazität, Universalität, was ist.

" 6x Ohne Material" bietet ein Laboratorium der Raum und Zeit. Ein Jahr lang intensiver Forschungs Process alleine /zusammen. Wie ist die Verbindung mit dem eigenen Körper und Sein und die Begegnung mit Andern/Anderes, nachdem der alte " Lebens-Rucksack" abgezogen und losgelassen ist? Fließt dieser neue Tanz ins "openspace" des Universums anstatt dem endlosen Duo mit dem kleinen Ego?

Ich liebe die Kunst des kreativen Moment und den Moment kurz davor - dazu ist die Vorbereitungszeit sehr wichtig. Ich nenne dass "lebender Kunstfang."

- Thomas Zollinger

Für mich ist die Arbeit „ohne Material“ nicht neu. Ich hab das in den 90er-Jahren à fond gearbeitet (Vier Performance-Konzepte des Ritual Theater). Die Folge waren Minimal-Performances des Gehens und des Stehens, immer wieder bezogen auf Situationen an Performance-Festivals, in Kunsträumen und im öffentlichen Raum, meist als off-Projekt.

In einem leeren Raum beginne ich erst wirklich zu atmen. Bewegung entsteht von selbst. Da muss ich nicht viel dazutun. Interaktion ergibt sich von selbst, sei es mit einer Wand, mit mir selber oder mit Menschen um mich herum, durch körperlich-geistiges Aufmerksamsein und den dadurch ausgelösten Prozess des ständigen Wacherwerdens. Das wird „Tanz“, auch wenn nichts Äusserliches passiert. Der Tanz geht nach innen, ist aber auf das Aussen bezogen.

Anders als vor 15 Jahren in den 6 Stunden Ritual Theater wird es kein Wassertragen mit dem Kessel geben, damals gedacht als Verbindung zum öffentlichen Raum und als strukturierendes Element. Neu dazu kommt aufgrund des Interesses der anderen Gruppenmitglieder eine vertiefte Beschäftigung mit dem, was nun Material sei. Diese Frage wird sich zuspitzen auf die Frage, in welcher Situation Kleider als Material zu verstehen ist, dessen auch noch zu entledigen sich künstlerisch aufdrängt.

Die Dauer von 6 Stunden bringt die Handlungen von selbst zur Ruhe und auf den Punkt, in einem Prozess des Loslassens von Körper- und Bewegungsmuster, in die letztlich auch Gedanken- und Gefühlskonditionierungen eingraviert sind. Sie transformieren sich von selber in etwas Neues.

- Monica Klingler

Die Basis meiner Arbeit war immer das Anliegen den Menschen, die Welt anhand des menschlichen Körpers, dieses Körpers den wir haben und der wir sind, zu untersuchen:

Der menschliche Körper als Ort, der bei näherer Betrachtung das duale Verständnis der Welt (Körper – Geist, Materie – Energie, Natur – Kultur, Innen – Aussen, maskulin – feminin,.....) ausser Funktion setzt

Die menschliche Gestalt als Teil der Textur dieser Welt. Textur als Quelle von Erkennen und Wissen.

Die hierarchische menschliche Vertikale aufzubrechen und den vermeintlich monolythischen Block der menschlichen Gestalt in seiner eigentlichen Aufweichung zu verkörpern.

Die Multiplizität von Identität, Haltung, Standpunkt am eigenen Körper aufzublättern.

Sich dem Betrachter zur Verfügung zu stellen, als Untersuchungsmittel über die Beziehung zwischen Mensch und Welt.

Wunderbar, dieses Suchen in den Rahmen des Projektes 6hrs einbetten zu dürfen, mich wiederholt, jeweils während 6 Stunden, mit, neben andern Künstlerinnen zu befinden, die es wagen, jede auf ihre Art, sich dem Jetzt-Hier-So-Sein auszuliefern. Ich erträume mir grosse Intensität, gegenseitige Befruchtung, Begegnungen, ein Weitergehenddürfen, Weiterreichenkönnen.

- Gisela Hochuli

Ohne Material – eine Arbeit in der Gruppe

Ohne Material und ortsspezifisch während sechs Stunden zu arbeiten interessiert mich sehr. Ich werde mich ohne Konzept in diese Situation begeben. Die einzige Vorbereitung wird sein, mich in die Ruhe kommen zu lassen, mich zu entleeren, um offen zu sein für das was sein wird; der Raum, die fünf MitperformerInnen, das Publikum und ich. Vielleicht wird jedoch diese Vorbereitung auch Teil der 6 Stunden sein.

Mich interessiert das Sein mit den genannten Gegebenheiten. Darin sehe ich mich als Teil von allem und ich sehe mich auch in den anderen und im anderen. Ob Mensch oder Umgebung (Natur, Architektur, etc.) ich versuche sie in meiner Arbeit als Gegenüber wahrzunehmen und gehe in Beziehung mit ihnen. Der Bezug ist nicht auf alle und alles gleichzeitig und genau gleich stark. Das kann eine Auseinandersetzung mit einer Wand sein oder einzig mit mir selber. Ich lasse mich berühren. Vielleicht entsteht etwas in mir, vielleicht beginne ich mich zu bewegen, zu singen, zu sprechen, zu agieren, vielleicht kommen Gedanken, vielleicht entstehen Gefühle, Leere in mir. Es ist ein fortlaufender Prozess.

Und was ist beim Gegenüber? Was macht es mit der Wand? Nutzt die Wand mich? Das bleibt offen. Beim Projekt „Landvermessen“ im September 2010 waren wir eine Gruppe von PerformerInnen, welche während einer Woche immer im gleichen Tal in der Natur arbeitete. Als wir das Tal am Ende der Woche verliessen, zeigte es sich durch ein unglaublich eindrückliches Wetterspektakel mit Sonne, Wind und Regen. Das Tal weinte und lachte zugleich – wir nahmen es als ein wunderbares Geschenk.

- Boedi S. Otong

Ein Plan für eine Arbeit ohne Material

Ein grosser Teil von mir ist Stilisierung aufgrund der Technologien und des Materialismus meines Alltagslebens. In dieser Arbeit werde ich versuchen, alle möglichen Stilisierungen loszulassen: Körperstilisierung, Stilisierung der Stimme, Stilisierung der Gedanken, Stilisierung des Ausdrucks, Stilisierung der Gefühle, sexuelle Stilisierung etc. Es ist eine Art Fasten oder Pause von meinem Alltagsmaterialismus.

Mein Körper ist der Aufbewahrungsort von biografischen Klumpen, von meinen menschlichen Erfahrungen und Erinnerungen, die keine Veröffentlichung nötig haben.

Vielleicht werde ich dann in einem bestimmten Moment dieser Arbeit versuchen, noch weiter in mich hinunterzudringen. Mich dort aufzuhalten und das Einstürzen eines Gebäudes zu erleben, das vielleicht durch meinen Alltagsmaterialismus entstanden ist. Ein Versuch, in die 6 Stunden ohne Material hineinzugehen.

Dann weiter hinuntersteigen, durch den Raum dieses Gebäudes hindurchgehen, um das Einstürzen noch stärker und grösser zu machen, vielleicht bis zum fatalen Punkt des Ungleichgewichts von mir selber.

Vielleicht gibt es auch Lachen oder auch Schmerzen oder unzusammenhängende Worte, in einer wilden, unerwarteten Stimme, oder das Staunen und die Freude eines Kindes, das zum ersten Mal etwas sieht, oder andere direkte, nackte Ausdrucksformen.

All das werde und muss ich annehmen, so wie man neue Bekanntschaften annimmt. Ich geniesse einfach, was geschieht, und versuche nicht, es zu verstehen. Damit es nicht zerbricht, sich nicht löst und nicht von den kleinen Schuttklumpen jenes eingestürzten

Gebäudes zurückgehalten wird.

So werde ich vielleicht in einem seltsamen Moment versuchen, Schritte zu machen oder mich zu bewegen, nicht, um zu stehen oder zu gehen, damit der Körper nicht fällt, sondern Schritte und Bewegungen, um in diesen Raum hineinzugehen. Und wenn ich so in den Raum hineingehe, wird der Raum vielleicht plötzlich lesbar, und ich lese ihn Schicht um Schicht, und werde vielleicht eine Dimension "frei von Material von ausserhalb von mir selber" erhalten, wo der Raum, so hoffe ich, eine andere, ungeahnte Perspektive erhält.

Dann steige ich weiter hinunter, weiter hinunter und noch weiter hinunter, vom ersten Kapitel bis zum sechsten Kapitel während dieser über ein Jahr gehenden Arbeit ohne Material. Bis ich vielleicht mich selber berühren kann. Ein ganz, ganz kleines Ich. Dann noch weiter hinunter, weiter hinunter durch sein kleines Ohr. Hinunter. Meine Utopie.

8. Statements zu den Orten

1. Basel NT-Areal

Markus Goessi:

Das NT Areal ist total im Umbruch und liegt ganz nah an der Grenze zu Deutschland zwischen einer Autobahnkreuzung, Industrie, Messehalle und einer Alternativen Szene, die sich langsam auflöst, da sie Neubauten weichen wird. - - - Früher wurden dort Güter umgeladen und gelagert, dann wurde es immer mehr von Künstlergruppen für allerlei Events und auch Partys genutzt. - - - Noch ist es Niemand's Land, noch überwuchert die Natur die Geleise, noch sieht man Gravities, noch gibt es Hallen für Messen und kleinere und grössere Häuser mit Ateliers und Bars. - - - Aber die Überbauung mit Wohnungen und Gewerbe kommt immer näher, alles wird einmal Geschichte sein, dann werden neue Häuser, ein Park und ein Einkaufszentrum den Raum in Anspruch nehmen. - - -

Der Raum in dem ich performen möchte, ist einerseits sehr Mondän irgendwie unwirklich, ein bisschen Chaos, ein bisschen Beton, ein bisschen Natur. - - - Er ist melancholisch von Fernweh und Stillstand gleichzeitig geprägt, es ist ein zwischen Ding. Die Geleise führen nirgends mehr hin, die Autobahnbrücke jedoch um so mehr. - - - Die Pflanzen erheben sich noch einmal in die Höhe um dann eines Tages ganz zu verschwinden. Ein Lebensraum auf Zeit; eine Performance auf Zeit. - - -

An einem Sonntag Morgen wird es ruhig sein, sehr ruhig, bis die Langschläfer erwachen, spazieren gehen, den nahen Krempelmarkt besuchen oder mit dem Auto über die Autobahn rauschen. - - - Es wird ein anschwellen von Geräuschen sein, ein erwachen eines Zwischenraumes mit 6 Menschen auf und zwischen Geleisen, die ohne Material, in 6 Stunden herausfinden wollen, was das Verhältnis im Zwischenraum zwischen dem eigenen Körper und dem Körper des Anderen ist.

2. Zürich Technopark / Puls 5

Glynis Ackermann:

Urban Location. Technopark aus dem neugeborenen Cityscape von Züriwest. Ein moderner und etwas magischer Dialog zwischen Raum und Gebäude. Dieser Platz ist ein Ort wo Kunst und Geschäftliches sich treffen und wo Menschen aus allen Richtungen sich vorbei kreuzen oder begegnen. Direkt hinter der Puls 5 Halle ist ein Park mit Kiesel-Erdboden und vielen jungen Silberbirken. Dazu wenige Spots liefern gedämpfte Lichtfarben im Dunkel der Nacht. Vor dem Technopark Gebäude gibt es ein grosser, betonierter Platz

mit viel Leerraum. Hier soll unserer Performance stattfinden, wenn möglich an einem warmen Tag mit möglichst vielen Passanten. Körper, Neutralität, Stadtraum. Was ist.

3. Biel Zentralplatz

Thomas Zollinger:

Erste Wahl ist ein leeres Ladenlokal. Es hat idealerweise ein grosses Schaufenster und befindet sich in der Innenstadt von Biel oder Zürich, an Passantenlage. Bevorzugt wird ein Lokal ohne Nischen, also quadratisch oder rechteckig. Es ist nicht möglich, sich zu verstecken. Wer drin ist, ist dem leeren Raum ausgesetzt. Das Lokal soll eine kühle Ausstrahlung haben (bspw. Beton). Paradoxiertweise gibt sich das Bild von einem Kunstkubus, nur befindet er sich im off. Naturlicht oder grelle Beleuchtung. Die Tür zur Fussgängerzone oder der Strasse ist offen. Es ist nicht sicher, ob in der letzten Augustwoche zur gegebenen Zeit sich ein leeres Ladenlokal nutzen lässt. Darum:

Zweite Wahl ist der Zentralplatz in Biel. Das ist einer der markantesten zentralen Plätze in einer Schweizer Stadt. Aus allen Richtungen kommen die Strassen und die Fussgängerzonen hier zusammen. Es ist reizvoll, diesen Platz als Bühne zu sehen und hier Studien vorzunehmen, die das Grenzgebiet zwischen Alltagsverhalten und dem leicht verschobenen „performativen“ Verhalten erforschen. Wenn 6 Personen sich während 6 Stunden auf diesem Platz aufhalten, ist nicht zu vermeiden, dass die Differenz zum Alltagsverhalten wahrgenommen wird, egal was die 6 Performer/innen auf dem Platz tun oder nicht tun.

Mich interessiert die Präsenz der Performer/innen in der konkreten Situation, und zwar nicht nur der Versuch, sich im Fluss der Passanten so unauffällig wie möglich zu verhalten, sondern auch aufgrund innerer oder äusserer Impulse körpersprachlich zu interagieren, untereinander, mit dem Passantenfluss oder Einzelpersonen, der Gesamtsituation oder der Platz- beziehungsweise der Innenraumarchitektur.

Ankündigung über Medien und E-Mail-Listen. Es sollen so viele interessierte Personen wie möglich die Gelegenheit haben, mit der Situation und den sich im Raum oder auf dem Platz aufhaltenden Performer/innen körpersprachlich zu interagieren oder zu erforschen, was zwischen Interaktion und Nicht-Interaktion geschieht.

4. Jura Abbatiale de Bellelay

Monica Klingler

entscheidet sich für die wunderschöne barocke Abbatiale de Bellelay. In einer abgelegenen Waldlichtung im Berner Jura gelegen beheimatet dieses ungewöhnliche Gebäude jährlich während den Sommermonaten eine Einzelausstellung von zeitgenössischer Kunst, welche sich spezifisch mit dem Ort auseinander setzt. Es ist ein wunderbarer Raum von fürstlichen Dimensionen, nur spärlich ausgeschmückt mit, einer superben Orgel, sonst leer. Seine Architektur spricht ganz und gar von einem anderen als dem zeitgenössischen Menschen- und Weltbild, seine Mauern atmen eine reiche Geschichte. Sechs heutige Menschen in diesem leeren Raum ; was passiert bei dieser Begegnung? - - - Wunschzeit rund um die Abenddämmerung - - - Die Performance soll dem interessierten Fachpublikum sowohl als dem Stammpublikum der Abbatiale und einem lokalen Publikum bekanntgemacht werden. Veröffentlichung des Ereignisses in den Medien der Abbatiale sowohl als ein zwei lokalen Zeitungen und internem Mailversand unter Performance Liebhabern - - - Gespräche über eine Performance in diesem Raum nach Abschluss der diesjährigen Ausstellung sind im Gang. - - - www.abbatialebellelay.ch

5. Bern Dampfzentrale

Gisela Hochuli:

Das Foyer in der Dampfzentrale ist primär ein Ort an dem sich die BesucherInnen vor der Veranstaltung, in der Pause oder nach der Veranstaltung aufhalten, um zu warten, sich zu treffen und an der Bar etwas zu trinken. Es finden jeweils auch Veranstaltungen, wie Diskos („Single-Disko“) und kleinere Konzerte in diesem Raum statt. Der Raum ist grosszügig und schlicht. Ein auffallendes prägendes Element ist die Betontreppe, welche den Zugang zu einem der grossen Säle gewährleistet. Die Atmosphäre ist auf Nacht eingestellt. Der Ort eignet sich gut für eine Nachtpformance von 00-6h.

6. Altes Schwimmbad Schloss Jeginstorf

Boedi S. Otong:

Ich arbeite seit langem gern im Park des Schlosses von Jeginstorf. Ein besonderer Platz ist für mich das ehemalige Schwimmbad, das gegenüber der Umgebung etwas erhöht südlich des Schlosses liegt. Am Ende des Schlossteiches führen ein paar Sandsteinstufen zur Eingangstür neben der auf beiden Seiten die Umkleideräume lagen, davor ein Lattenboden. Treppenstufen führten von allen Seiten ins Becken, das sich so gegen unten verjüngte. Gegenüber dem Eingang liegt auf der anderen Seite des Beckens ein schöner alter Torbogen, von dem einige Stufen hinunter führen. Eine hohe Lattenwand rings um das Bad schützte die Badenden vor neugierigen Blicken.

Vor einiger Zeit wurde die Lattenwand entfernt und das Becken aufgefüllt, von dem nur noch die Randumfassung sichtbar ist. Das Bad ist jetzt ein erhöhter rechteckiger Kiesplatz, umgeben von 21 Bäumen. Auf einer Seite steht noch der Eingang mit den Umkleideräumen, auf der anderen der Torbogen, der als Relikt einer vergangenen Zeit etwas Verwunschenes hat.

Der Platz wird im Sommer für Restauration, Hochzeiten oder andere festliche Anlässe gebraucht, wobei oft Festzelte als Wetterschutz aufgestellt werden. Seine Ruhe und besondere Atmosphäre erhält der Ort dann erst im Spätherbst und Winter wieder, wenn keine Aktivitäten mehr im Schlosspark stattfinden. Dieser wird dann nur von einzelnen SpaziergängerInnen aus der Umgebung aufgesucht, und von vielen Enten, die den Winter hier am Teich verbringen.

Es ist dann ein stiller, einsamer Ort, wo ich mich oft aufhalte, um über Wirkliches und Vorgestelltes nachzudenken, über die Unsicherheiten und das Durcheinander meines Denkens und Bewusstseins im Alltagsleben.

Die Performance soll auch zu dieser Zeit, im Winter, stattfinden. Die sechs PerformerInnen laden je ein bis zwei Personen persönlich ein. Alle werden wir in der gleichen Situation sein: an diesem Ort, in der Kälte.

Die Kälte wird ein Schwerpunkt der Arbeit sein. Vielleicht schneit es. Für mich ist die Arbeit mit diesem Klima wichtig. Vielleicht werde ich einen Astronautenanzug tragen...wow! Damit ich in der Kälte arbeiten und meinen Körper als Ding kennenlernen kann, Körperteil für Körperteil. Den Raum und die Zeit der Kälte kennenlernen.

Résonances

Texte écrit par Monica Klingler l'été 2011

Mon corps, système dynamique, matériel et immatériel ; microcosme, chante le monde, système dont il fait partie.

C'est l'être là, comme ça, qui m'intéresse et non pas l'action. Etre là, comme le ciel, comme l'eau d'un lac, d'une mer, d'un ruisseau, comme un arbre, un camion.

Corps membrane.

Porter le flux, la respiration, les tremblements de cet être que je suis à une dimension perceptible du maintenant et ici.

L'aventure inouïe et continue de se tenir debout.

J'aime vivre ce corps comme un essaim, un orchestre.

Que racontent les lignes et volumes des moindres régions de nos corps, leurs rythmes dans le temps et dans l'espace ?

Corps-peuple plutôt que corps monolithique.

Décomposition des hiérarchies et des contextes, déformation des fonctions des membres.

Les périphéries deviennent centres.

Connaissance approfondie de la potentialité sculpturale de chaque membre ainsi que des langages de ses mouvements. Un pluriel de sculptures en déploiement.

Non pas un corps-sujet s'exprimant, plutôt un corps de résonances, vibrant.

Le corps comme système infiniment complexe, comme tessiture de différents systèmes qui se croisent et s'entre-infiltrent. Comme univers d'explosions, pulsations, vibrations et tensions vers.

L'être humain en tant que corps entre corps, en tant qu'échantillon de texture de ce monde. Bout d'univers qui peut m'être accessible puisque il est moi.

Nos corps portent les souvenirs d'avoir été plancton, méduse, racine. Tous les rythmes, flux, explosions et pulses de ce monde sont connus et reconnus par nos muscles, organes, os, tendons, cœurs.

Corps,
aspect matérialisé d'âme, d'esprit ; sédiment continu ; porteur des empreintes de nos vies individuelles ainsi que celles de l'évolution de notre espèce. Ses formes, textures, vibrations, son souffle racontent une vie, les vies. Elles racontent le monde.

Etre image, sculpture, matière, Etre musique, vent, camion, rapace. En infecter ceux présents. Leur rappeler l'extase d'être corps.

Se mettre à disposition toute entière.

Oser le non prévu, accepter la possibilité d'échouer.

Just the fact of being

Just the fact of being est un texte que j'ai écrit après le projet LANDVERMESSEN avec Boris Nieslony, Gisela Hochuli, Barbara Sturm, Sandra Johnston, Boedi Oton, Andrea Saemann, 10 jours de performances seuls et ensemble dans les montagnes suisses en 2010.

Just the fact of being there, with you all, dedicatedly and concentratedly, silently moving out into the mountains day by day. Each of us in her very personal logic, very personal understanding of this question which is so fascinating and very central to me : what are the relationships between the human and the world ? For once in circumstances not substantially influenced by the human. So close in this understanding that there is nothing that could be more important than to be there, together, each one of us releasing herself into her exploration of this meeting of himself, her way of working and the world, the other. Witnesses of each others searchings ; enriching, influencing, opening.

For me :

To become still inside myself. To reach out into that which is not essentially human, or constructed by the human. That part of me, that part of the world. To let it all flow through the tiny, immense part of the world, which is me, moved and moving, dissolution of the illusion of definite identity, limits immaterial though real,

Working together, watching each other work. Each gesture, action, movement, breath being just exactly what it is, in that moment. Filtering and forming, meetings, few clashes, of air, rock, fog, light, moisture, human body-soul, bare-foot, clothed foot, tree, heart, air, hand, mouth, stone,

A situation in which each one of us can descend into the roots of himself, of her art, clarify, develop, work freely, the goal for once not producing an impressive result or keeping up a clever facade. A particular intensity of concentration and presence, born out of the essentiality of the surroundings and of the fact of not being alone, everything potentiated by the others working dedicatedly all around us, all of us daring to face this nakedness.

(The city part of LANDVERMESSEN was less important to me. The force which was developed up in the mountains could be experienced by the audience, but this bringing the work down into the cities and sharing it in a more « presentable », concentrated form, seemed too precipitated, the danger being an untimely conclusion of something which has just started to open up.)

Ecrits sur Monica : Boris Nieslony, Dorothea Rust

About the studies of Monika Klingler

Texte écrit par Boris Nieslony E.P.I. Zentrum Köln

Monica Klingler Schweiz

After having finished her apprenticeship at the Laban Centre for Movement and Dance and her studies at the Modern Ballet Studio by Elisabeth Oppliger in Zürich, Switzerland, M.K. started to involve herself with the research and exploration of the basic questions about dance and moved towards the essential roots and causes of movements, inherent in the human body. She developed the basic questionnaires and fundamentals for a research about the **imaging** of "patterns of movements", that are expressed in the various existing and culturally contexted body languages.

In the last years, she specified even more precisely and integrated the results of her studies into her practice that issue and discuss the appearance of movements, impulsed more then immediate, movements, that are nearly "cleansed". These movements are no longer to be defined or referred to as an experienced or learned language. These impulses are no longer translated patterns of movements that refer to any common dance schools or styles; they are no longer localizeable in memory and are no patterns of any social, public communication.

Visibly the movements originate in the bodies as the place, where floating energies become physically visible and embodied. Visual streams refer to nothing but the moment which is the moment between the "now" before and the "now" after. The phenomena "impulse" or "sequence/series" are still too hierarchically contexted to image these floating energies. She defines these moments:" as the material and the immaterial are two aspects of the same motional object."

M.K. refers to this "digging " as archeological. These examinations of the "roots" and "pre-dance fundamentals" is sedimented layer by layer, another reasons why the seperation is logically originating, for example as the (neuro-) physical quantum nano-phenomena, localizeable and traceable between the movements and the music.

I find this methodology to be is a basic characteristic of art, which effectively and more than efficiently, leaves all other art forms and disciplines far behind and practices an inter-medial discourse.

To my students and workshop-participants I always recommend M.K. so that they can study the fundamentals of movement, the patterns of moments, the energy-transmission and transformation. To study the forms of this multitude of expressions of the human body, created by their own body in the most immediate way.

The fundamentals and the methods are so open, that the various disciplines of the arts can only more than profit from the effects and to attempt to enumerate any of the impacts on daily life would more than "dynamite" the coverage of this short letter of recommendation.

Performance Tel Aviv New Central Bus Station Israel, Dezember 2012

Texte écrit par Dorothea Rust

Monica's Herangehensweise ist einerseits sehr offensichtlich, ist ihr „Material“ ausschliesslich ihr Körper.

Andererseits verschliesst sich diese einer schnellen Aufschlüsselung, da nicht einfach nachzuvollziehen ist, wie diese Frau auf so differenzierte und ziselierte Weise dem eigenen Körper in immer wieder anderen Umgebungen lauschen und ihm ad hoc vor den Augen der Zuschauer/innen, die unerwartesten Regungen entlocken kann. Dabei scheint sie ihre Impulse im gleichen Moment zu kontrollieren als auch ihnen freien Lauf zu lassen, die Zuschauer/in muss entscheiden, wo es ihn/sie hinzieht. Monica bricht das Zeitempfinden auf radikale Weise, versetzt die Anwesenden, ob sie wollen oder nicht, in einen anderen Modus, was verblüfft, weil so wenig so fein geschieht.

In der Tel Aviv New Central Bus Station steht sie mit verschränkten Armen neben einer dick-kantigen, knallroten Säule, die bis unter die hohe Decke reicht, in einem Halbrund. Etwas regt sich kopfwärts und fusswärts gleichzeitig. Diese ersten Bewegungen ziehen den ganzen Menschen auseinander und machen ihn ebenbürtig zur Säule. Obschon die Hände sich sichtbar bewegen, ist man verunsichert, ob sie tatsächlich der Auslöser sind und doch nicht etwas Anderes. Ein Mann, der seinen eigenen Geschäften nachgeht, schiebt nebenan ein Gerät auf einem Karren rumpelnd den Gang hoch. Im gleichen Moment, vielleicht sogar einen Augenblick vorher, lässt Monica die Arme fallen wie ein Vogel, der zum ersten Mal die Flügel öffnet.

Mal sind es Arme, mal Kopf, dann wieder Bein und Becken, die sich gegenseitig schieben und stupsen, zittern und erschüttert werden. Angedeutete Arm-Gesten landen abrupt und doch sanft auf dem Körper.

Hände finden zueinander - die eine zieht den Kopf nach unten, während die andere nach oben vorstösst und etwas Unsichtbares umfährt. Hände und Beine verselbständigen sich und ziehen hörbar Atem mit.

Entstandene Gebärde zittert, wieder weiss man nicht ob gleichzeitig oder verschoben mit den Gebäude-Erschütterungen der ein- und ausfahrenden Busse. Körpergebärde nimmt Arme mit, als ob eine Musik von weiter weg ertönend, sie erfasst hätte. Wieder ist man verunsichert und wieder kann man in diesem Gefühl nicht stecken bleiben, denn Monica ist bereits weiter. Ihr Blick geht in eine andere Richtung als die bewegten Glieder; sie brauchen den Denk-Kopf nicht, weil die Gebärden selber „verlautete“

Körpergedanken sind und in die Umgebungsgeräusche einstimmen. Oder ist es umgekehrt? Die letzte Geste dieser Performance, die immer noch nachflimmert, ist eine sich zum Publikum öffnende, wo am Anfang der Performance eine verschlossene dargeboten wurde.

Was alle Anwesenden erfasst, Zuschauende als auch Performerin, sind kurze Momente des sich Sträubens gegen diese selbstverständlich vorgeführten Körper-Verlautbarungen gegen dieses nicht offensive ausgesetzt Sein eines einzelnen Menschen-Wesen. Weil man nicht wahrhaben will, dass man feinstofflich beschaffen und alleine ist. Aber dann ist dieses flickernde Sträuben auch schon wieder vorbei, weil alle bewusst oder unbewusst in einem gefilterten Daseinszustand versetzt sind und so jede Regung mitverfolgen müssen, von Momenten zu Moment, Jota um Jota.

Monica's Performance-Körper ist eigenständig, hat hermetische Qualitäten, behält er doch die Dinge bei sich. Er verschwendet nicht und geht nicht auf die Welt zu, berührt sie nicht willentlich. Er bescheidet sich in seiner Wesensauffassung - er ist allein und doch ganz „der Sache“ hingegeben. Er handelt nicht von Verletzlichkeit, nein im Gegenteil dieser Körper hat etwas Widerständiges, zeigt Robustheit mit feinen Mitteln. Gerade diese Veräusserung, die Monica mit insistierender Kraft subtil schafft, ist einzigartig und hebt den Körper heraus, gibt ihm skulpturale Schönheit. Er wird erhebt, ohne dass er darauf aus wäre.

Performance von Monica Klingler (CH), November 2011 Bangalore

Texte écrit par Dorothea Rust

Monica wählte einen Unort auf der Rückseite der Venkatappa Gallery – neben der majestätischen Präsenz von zwei grossen, hoch in den Himmel ragenden Bäumen ist hier viel Unrat gelagert. In ihrer Nachbarschaft begann sie ihre subtile und eindringliche Bewegungsaktion, ganz unmerklich, nachdem sie die Jacke ausgezogen und sich auf der Sonnen-Schattenlinie in Position gesetzt hatte.

Ein Bewegungslied begann unspektakulär durch die sich suchenden und umeinander windenden Füsse, unentschlossen in der Wirkung. Diese kleine, einfache Beingeste pflanzte sich in der Folge mikroskopisch in ihrem Körper fort, um bestimmt und unerwartet in andere Regionen vorzudringen, was immer wieder überraschende Gesten hervorzauberte. Ein radikales Sich-Zeigen, allein und nur mit dem bewegenden Körper und Bewegungsäusserungen als rätselhafte Gedankenerzählungen im Rhythmus körperlicher Reaktionen, die nach innen zu implodieren schienen, manchmal zart und mäandernd, manchmal vehement und gradlinig. Hie und da meinte man fast, das ‚Lied‘ kippe zum Disput. Als Zuschauer konnte man den Blick nicht von diesem Auf- und Abebben wenden, man war in seinem Bann. Löste man den Blick für einen Moment, verpasste man die nächste beginnende Phase von Regungen. Die vor Ort gelagerten Möbelskelette, die riesigen Bäume, ja die Luft hinter der Venkatappa Gallery begannen durch die Linse dieses Körpers in eigentümlicher Art und Weise zu vibrieren. Alle Elemente dieses Raumes verdichteten sich zu einem Ganzen - nicht nur leuchtete der Körper, ins Sonnenlicht getaucht, auch der Ort hinter der Galerie: Plötzlich sah man das Eichhörnchen vorbeihuschen oder den Vogel auf dem Ast herumhüpfen. Die Künstlerin Pushpamala N sagte zum Schluss spontan, „this was very poetic“.

Marian del Valle

Textes écrits par Marian del Valle à propos de *Figuras*

Dossier de *Figuras*

Avec ce projet je voudrais explorer et questionner des positions, gestes et mouvements issus de mon répertoire chorégraphique personnel, des sortes de figures qui caractérisent mes danses. Ces figures sont apparues dans mes danses à différents moments. Elles ont pris forme à travers d'un lent processus d'accumulation, de condensation et elles ne se sont jamais effacées de mon corps. Je les ai collectionnées sans le savoir et de manière inconsciente tout au long de mon travail comme danseuse et comme chorégraphe. Elles représentent un répertoire limité de positions où se concentrent les traces d'un vécu, d'une mémoire corporelle, d'un imaginaire incarné. Ces constructions particulières s'écartent de l'usage courant du corps et convoquent des états corporels particuliers, des émotions singulières.

Dans cette proposition de recherche, la danse a été réduite à un ensemble limité de positions, au parcours nécessaire pour entrer dans ces positions, au temps de les habiter et d'ensuite les abandonner pour refaire le voyage vers une autre. Je voudrais que cette danse puisse agir sur les spectateurs comme un élément déclencheur leur permettant de projeter leur propre danse dans les figures, ainsi que dans le parcours y menant. Je demanderai aux personnes présentes d'écrire pendant la danse ; les textes écrits, rassemblés et lus par les participants eux-mêmes, aideront à rendre visible et audible, non la trace de ma danse, mais la création d'une danse polyphonique.

De *Materia Viva* à *Figuras*

De la «matière vivante» à la «matière morte», une exploration autour de «survivances et fantômes».

Je me rends compte de mon désir et besoin de regarder à partir d'un «présent» constamment relancé ou recréé (celui d'un projet artistique à venir et à expérimenter) ce qui a déjà été fait. C'est une sorte d'obsession personnelle celle de vouloir «garder vivant» ce qui résiste à devenir «objet» d'étude ou autre. Je dois constamment remodifier ma perspective pour que cette matière ne stagne pas, ne s'immobilise pas, et pourtant, voici *Materia Viva* devenir *Figuras*... (..)

Marian del Valle, courriel à Marina Nordera du 17 janvier 2011

De *Materia Viva*, une matière qui déborde, une danse créée au présent, à l'instant de la rencontre avec le spectateur, à *Figuras*. Dans *Materia Viva* j'avais le désir d'effacer, d'éviter toute inscription ou répétition, dans *Figuras* je sens le désir de m'étendre dans une durée.

Figuras est une sélection de positions dans lesquelles, comme dans des réservoirs-coquillages, la mémoire s'est déposée. Ce sont des traces, des inscriptions dans des formes limitées, de vécus corporels. Des récepteurs ou réceptacles pour accueillir le passé, le présent, l'autre, les autres. Des poses où se pose et peut se déposer le temps, un présent complexe mêlé de passé et de virtuel. C'est une proposition qui refuse de montrer le corps, le geste et le mouvement, dans une action qui se projette vers le spectateur. Dans *Figuras*, les formes accueillent le regard du spectateur, l'absorbent, comme des creux, des contenant où son imaginaire peut se projeter.

Ces *Figuras* ont traversé ma danse, et elles-mêmes sont traversées par d'autres danses. Des gestes, des positions-réceptacles, des traces, des balises d'une histoire, d'un parcours. *Materia Viva* était conçue comme un mouvement incessant, dans *Figuras* il y a un repos provisoire, un arrêt pour qu'un regard, un imaginaire puisse se déposer.

Traces, marques

Le «corpus» de *Figuras*, n'est pas une collection, ni une collecte, ni un recueil aléatoire et désintéressé. Ce sont des inscriptions «non maîtrisées» qui restent comme traces dans mon corps, qui résistent à la dissolution, à la disparition. C'est une suite de positions proposant des images suggestives et expressives, des formes qui m'affectent. Des contenant qui portent des imaginaires, des affects, des émotions, que je tente de questionner et de raviver. Un réservoir non seulement personnel mais aussi d'une mémoire plus large que la mienne.

Concernant l'écriture

Je demande aux spectateurs d'écrire pendant la présentation, et ensuite, après la danse, je les invite à lire à voix haute leurs textes. L'écriture sert de réservoir des impressions, des sensations et de l'imaginaire des spectateurs. La matérialisation dans des textes et dans des voix de ces «autres» regards a une place primordiale dans le cadre de la présentation. Ma proposition n'existe qu'à travers une rencontre vivante, la danse naît

de cette rencontre et prend plusieurs formes matérielles : un corps qui danse, des textes, des voix, etc. Pour travailler, pour mener ma recherche et pour que *Figuras* puisse exister, j'ai besoin de la présence de spectateurs, de leurs textes, de leurs voix, de leur participation active.

Les textes écrits par les spectateurs (qui le souhaitent) peuvent aussi faire partie d'un autre corps, d'un livre-mémoire que j'élabore dans un autre cadre et dans une autre durée.

Quelques *Figuras*

Il y a des figures de corps tombants, penchés, des corps inclinés ou émergeant du sol. Des corps désaxés, dans l'oblique. Des corps en train de se [courber](#), de s'[incliner](#). Des corps qui sortent de leur axe, de leur état «normal». Des corps qui s'inclinent, s'[abandonnent](#), se [plient](#), [s'abaissent](#), [s'agenouillent](#). Des figures qui s'écartent de la verticale, qui sont de travers, qui s'affaissent, s'écroulent, qui sont entraînées par le sol. Des figures qui s'offrent à la gravité, qui se déversent, qui se répandent, qui se renversent.

Courriel envoyé le 14 janvier 2011 à Dominique Domaudin (porteuse du projet à Lyon *Auteurs de Troubles*).

Chère Dominique

Merci pour ta patience, depuis un mois je tourne autour du projet et je n'arrive pas à conclure une proposition. Ton courrier me pousse à faire un choix. Je suis sur une toute nouvelle recherche, toute fraîche, *Figuras* (dossier ci-joint) qui explore la formation de «figures» (positions, gestes et formes) qui se sont cristallisées et ont «pris corps» dans ma danse tout au long des années. Mes autres projets, plus consistants, comme *Materia Viva*, il ne me semble pas intéressant de revenir sur eux, car même s'ils ne sont jamais conclus ou fermés, ils ont permis d'engendrer de nouvelles propositions plus vivantes maintenant, comme *Figuras*.

Un autre doute qui a ralenti ma réponse c'est la question du format et du cadre de la présentation. Je ne travaille plus en situation de «représentation» classique depuis quelques années. J'ai besoin de créer une proximité avec les spectateurs afin de mettre en mouvement un dialogue fertile avec eux. Une salle noire où le public est assis loin de moi crée d'emblée une situation de distance et d'attente. Pour présenter ma recherche, j'utilise autant la parole que le corps et je sollicite la participation active des spectateurs (souvent je leur demande d'écrire pendant que je danse et de lire leurs textes pour les autres). Je n'ai jamais fait de présentations pour plus de 40 personnes. La durée idéale est de 45 minutes. Moins de temps c'est trop précipité mais plus de temps c'est possible. Crois-tu que dans votre festival il y aura moyen de le faire dans ces conditions? Le projet pourrait également être présenté comme une sorte d'atelier-conférence-dansé.

Je te remercie encore pour ton invitation, pour ta confiance et pour ta patience.

En annexe, je t'envoie la proposition expliquée plus en détail. Fais-moi savoir ce que tu en penses. Une autre alternative encore c'est de faire une sorte de «communication» sur mes recherches, sous la forme plus classique d'une conférence.

Je te souhaite une fertile année 2011

Cordialement

Marian

Extrait d'un courriel écrit à Luis Bermejo le 11 février 2011.

(...)Te resumo mis últimas investigaciones y hallazgos.

He ido pasando del estudio de la estética de unas propuestas en danza, creadas por tres mujeres contemporáneas, a un estudio detenido de lo que significa/implica situarse «como mujeres», considerando este «como mujeres» como una posición política que tiene consecuencias estéticas. Me adentro en el casi-análisis de esas formas peculiares de concebir el arte de la danza que emergen en las proposiciones artísticas respectivas de estas tres mujeres (yo una de ellas). En ellas está presente la necesidad de provocar una situación, un contexto particular, amistoso, cálido y favorable a la empatía, que yo llamo un «cuerpo íntimo», una especie de marco imprescindible, dentro del cual va a ser posible la danza, o más bien la exposición del cuerpo a la danza. Para estas mujeres no es posible la exposición del cuerpo a la danza sin un «cuerpo íntimo» que la(los) contenga (la danza y el cuerpo expuesto). La danza hace salir al cuerpo de sí mismo, lo lleva al otro, a lo otro. La danza no pertenece al cuerpo del que surge, ella tiene su propio cuerpo, un cuerpo híbrido hecho de formas, sensaciones, imaginarios, etc., procedentes de los múltiples cuerpos convocados (el del que baila, el del que contempla y los otros cuerpos que son evocados o recordados). Barbara, Monica y yo, nos ponemos en una disposición particular cuando bailamos, en un estar «fuera de sí», «fuera de nosotras» para que la danza surja, y tomamos las debidas precauciones para que ese cuerpo expuesto no se pierda y no se hiera o sea herido, de ahí la necesidad de la creación de un «cuerpo íntimo» que pueda asegurar esa protección. Mi pregunta y pista es : ¿qué relación hay entre el hecho evidente de que las tres somos mujeres y esta forma peculiar de concebir y construir la danza? Tirando de los hilos han salido muchas pistas, te resumo. Desde el feminismo de los años 70 que reclamaba «lo íntimo es público y lo privado político» (en nuestras propuestas espacio público y privado son confundidos, así como lo íntimo y lo público) ; luego los feminismos *queer* (Judith Butler) que afirman que el género y la sexualidad se construyen a través de las relaciones con los otros (como esta danza híbrida de identidad mestiza, que surge de un cuerpo abierto y fuera de sí). También en el feminismo contemporáneo (Rosi Braidotti) las mujeres aparecen como sujetos nómadas portadoras de una subjetividad constantemente en movimiento (como nuestras propuestas concebidas no como obras estables sino como trayectorias).

Después de estas observaciones, análisis y esclarecimientos, vuelvo a *Figuras* (mi nuevo proyecto en pleno desarrollo). Este proyecto cada vez lo veo más como una reacción a *Materia Viva*, constato como esas obras en movimiento y esos cuerpos en pérdida y abiertos constituyen no solo posiciones («como mujeres») de resistencia (frente a las posiciones dominantes), sino que son también manifestaciones (¿desesperadas?) de un deseo de pérdida, de desaparición, de borrarse, posiciones que contrastan con el deseo «masculino» dominante de inscripción y de perennidad.

Observando en detalle (en mi búsqueda de/ y a través de *Figuras*) algunos cuerpos masculinos que danzan (Gades, Galván, Nijinsky en el fauno), me doy cuenta de la manera peculiar que tienen de encerrar la danza en el área exclusiva de su cuerpo, formando perfiles bien dibujados como esculturas en movimiento, frente a ellos contrastan los cuerpos fluidos o derramándose de mujeres (Isadora, Wigman, Trisha Brown, etc.). Las danzas guerreras que he interpretado (de Wim Vandekeybus, de Nô, etc.) tienen también esa peculiaridad de contener la energía y mis danzas más fluidas, al contrario, buscan la pérdida y el despegarse del cuerpo del que nacen. Extraño. Me pregunto y planteo firmemente si no es hora ya, o tiempo, de comenzar a resistir en lugar de seguir participando activamente a mi/ nuestra propia desaparición. Si no es tiempo ya de reconciliación entre retener y dispersar, entre contener y dejar ir ; entre inscribir y diluir ; entre movimiento y condensación, entre pérdida y memoria ; entre escribir y danzar ; entre acumular y gastar ; entre acoger y proyectar.

Ya ves todo un programa. (...)

Courriel envoyé à Gregory Jegado le 9 avril 2011

Salut Greg

Merci pour tes mots. Concernant le rapport au spectateur, je travaille sur ce type de relation aux spectateurs depuis un moment (4 ans) et j'arrive à des belles rencontres. Je viens de présenter *Figuras* à Lyon, je reviens avec une riche récolte de textes. En fait ce qui vraiment compte pour moi c'est l'ensemble de la situation et pas ma danse isolée d'un contexte et des autres. Je réalise de plus en plus combien la danse que je danse n'est qu'un fragment d'un ensemble bien plus large, dont les spectateurs constituent une partie très importante. Depuis que je me suis lancée dans cette entreprise de recherche, je voudrais atteindre au moins une part de cette zone d'ombre qui dans les conditions plus traditionnelles de présentation reste toujours obscure. Le spectateur en écrivant pendant ma danse, en lisant à voix haute son texte aux autres, et en me le donnant, non seulement participe et partage mon état de fragilité et d'ouverture, mais aussi il m'offre aussi, très généreusement, une partie de cet invisible qui est contenu dans la danse que j'interprète. Je comprends que tu veuilles et que tu cherches à «être sidéré», mais moi je cherche à établir un mode 'idéal' ou utopique de communauté, d'être ensemble, et à creuser les obscurités d'une danse que je croyais être la mienne, mais dont l'identité et l'appartenance me semblent bien plus confuses et complexes.

Je t'embrasse

Marian

Notes prises le 3 octobre 2011 après avoir travaillé *Figuras* au Centre García Lorca, Bruxelles.

Je viens de travailler Figuras au García Lorca. Je sens mon corps plus lent, plus vulnérable. Je ne sais pas si ce sont les figures qui affectent le corps, lui éveillent des sensations, qui déclenchent en lui des émotions, mais je me sens «moindre» (expression jurassienne), un peu plus éparpillée, comme débordante de moi-même, comme si le concentré «Marian» était devenu difficile à rassembler. J'ai une sensation similaire après une séance de Rosen ou de Shiatsu. En suivant le parcours Figuras j'ai laissé les force centrifuges m'entraîner et guider mes mouvements, le système antigravitaire agissant et emportant mon corps, comme un fragment de l'univers en expansion. Je suis en apesanteur, je dois retomber et m'abandonner au poids, aux forces gravitaires. Je me sens moins moi (une entité avec une identité), je me sens légère et triste, émue, un sentiment d'empathie, de compassion. Est-ce que ce sont les postures qui provoquent cet état? L'écoute des sensations? Est-ce que je n'ai pas assez dormi? Est ce que c'est dû à une réaction au relâchement du corps, de ses tensions?

Texte écrit pour préparer la présentation de *Figuras* le 14 de octobre 2011

Les contours

La proposition artistique n'a pas des contours (temporels, spatiaux) bien définis. Ce n'est pas clair quand elle commence ni quand se termine. Le corps dansant, au contraire, émerge et se déploie à un moment bien précis pour former des figures clairement dessinées. Mais le corps dansant seul n'est pas la danse.

Contours de la proposition *FIGURAS*

Contours de la danse

Contours de l'écriture

Le corps dansant et les formes qu'il incarne

- *Figures* : identifications, constructions, déconstructions, mémoire(s)

Espace(s) : Espaces donnés, espaces créés

- Espace réel occupé par les différents corps,
- Espace(s) convoqués (hétérotopie)

Temp(s)

- Un présent comme un territoire «occupé» et «chargé²» de futur
- Le futur de l'inachevé, de l'incomplétude du projet
- Le passé de sa genèse, de ses racines et influences

² Référence au poème de Gabriel Celaya "La poesía es un arma cargada de futuro" du recueil *Cantos Íberos* (1955). Extrait:

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Dynamique(s) de la Communauté

Passages, glissements, tokonoma

Simplification, complexité

- Des nouvelles formes où pouvoir investir de la complexité

Expériences (processus du projet)

- Le 9 octobre, investir l'espace d'une feuille de dessin, le contour (la silhouette) et l'intérieur. Mais plusieurs contenants : la feuille blanche, les indications, comprendre la différenciation. Gestalt (fond et forme). Il y a toujours un autre contenant (normes, conventions ou conceptions esthétiques, scientifiques, etc.,)
- Le contour, le contenant, et le contenu. Quel est le contour? Qu'est-ce que ces figures contiennent (mémoires, imaginaires)? Comment les différencier?
- Simultanéité, postériorité. Apprendre par corps, par le corps, s'appropriier ces formes, les interroger avec son propre corps.

C'est en explorant tous ces autres possibles que la danse (avant réduite au seul corps dansant) a commencé à s'élargir, à se complexifier, à se déplacer dans d'autres corps.

Texte de présentation du séminaire à l'Université Saint Louis le 14 octobre 2011 :

Concernant le déroulement de la séance

Je commencerai par la parole. J'aborderai les questions et problématiques explorées par le projet, ainsi que l'état de la recherche.

Je donnerai ensuite des explications aux participants concernant ma proposition : je leur demande d'intervenir dans la proposition artistique par l'écriture, de rendre perceptible ce qu'ils voient dans la danse que je vais interpréter, de faire une sorte de «captation verbale» de ce que la danse leur fait voir, éprouver, imaginer.

Ensuite, je vais danser quelques *figuras*.

Après la danse, et en m'appuyant sur les textes écrits par les participants, et lus par eux-mêmes, je proposerai une discussion ouverte.

S'il reste du temps et si les participants sont encore disponibles, je reprendrai la danse, en leur demandant de l'approcher d'un autre point de vue : de la «lire» avec leur propre corps, de la «réécrire» à la 1^{ère} personne, d'ajouter d'autres voix à leur 1^{er} texte.

Thématiques qui seront abordées :

La danse, une matière à explorer

Je continue à utiliser mon propre corps comme terrain de recherche, j'ai besoin d'explorer à travers le mouvement, de la danse, son inépuisable complexité. Je ne cherche pas la profusion, ni à créer des gestes ou des mouvements nouveaux.

Je retravaille encore, pour mieux les comprendre, une série de formes non quotidiennes déjà créées et qui reviennent souvent dans mes danses. Ces formes, que j'appelle *figuras*, ont laissé une trace très forte dans mon corps, dans mon imaginaire. Je voudrais les interroger plus en profondeur et revenir sur certains détails pas assez développés. Pour mieux les étudier, j'ai réduit la durée, l'espace, les déplacements, les formes, les gestes et les dynamiques.

Dans les arts martiaux et arts dramatiques japonais, le travail de transmission et d'apprentissage se fait à travers des katas, un ensemble limité de formes qui doivent être répétées, travaillées, pouvant être perfectionnées à l'infini. J'aime ce travail de codification rigoureuse, de répétition. Dans ce projet, je procède un peu d'une manière similaire, sauf que mon but n'est pas d'atteindre une perfection ni une maîtrise des formes ou du corps.

J'ai sélectionné un matériel déjà travaillé antérieurement parce qu'il me semblait qu'il n'avait pas encore été assez étudié, qu'y restaient des zones obscures à explorer, des possibles à trouver. Le travail sur un matériel limité, et plus au moins stable, permet qu'un mouvement se fasse autour de lui, des déplacements donnant accès à des nouvelles manières de l'approcher, de l'interroger, à d'autres points de vue pour le questionner. Par ces autres approches, je cherche à explorer «l'histoire», «les histoires», la mémoire, l'imaginaire, que ces figuras portent, incarnent, peuvent motiver ou stimuler.

L'écriture

Je conçois le travail d'écriture dans ce projet comme une autre manière d'investir le mouvement. Ma danse ne «bouge» pas, elle repose sur un matériau stable, mais l'écriture, au contraire, constitue l'élément mobile et changeant du projet. Elle permet le déplacement du regard autour de la matière stable. Elle peut transformer la danse, initiée dans mon corps, en une polyphonie, en une multiplicité de voix-regards-traces-reconstitutions-recréations-chorégraphies verbales.

Je voudrais que les participants élaborent un premier «matériel écrit» pendant que je danse. Ce premier texte pourrait ensuite subir d'autres modifications, traverser un nouveau processus de réécriture. Il y a un présent (le moment de la danse) qui se dépose dans le texte, mais aussi d'autres couches de temps possibles pouvant s'y ajouter (en faisant intervenir un dialogue, en incluant de nouvelles voix, en reprenant le texte encore).

Une rencontre privilégiée, la qualité de l'échange

La danse que je crée ne peut pas exister en dehors d'une situation de partage. Cette danse, je dirais même, est l'élément déclencheur (voir l'excuse) pour provoquer une rencontre privilégiée, pour construire (très provisoirement) un modèle utopique de

communauté. Le spectateur est témoin et peut devenir, s'il le souhaite, co-créateur. Il peut être simultanément réceptif et actif, les deux rôles (performeur- spectateur) pouvant être inversés.

Créer un espace

Il y a toujours un espace physique réel et concret où se déroulent la rencontre et la présentation du travail. Cependant, dans mes derniers projets et dans celui-ci, je cherche à construire et à amplifier un autre espace possible, celui entre la danse que j'interprète et moi-même. J'éprouve, en quelque sorte, le besoin de me déposséder de ce qui semble avoir été créé par moi. Plutôt que de proposer «une danse» je voudrais proposer dans *Figuras* une sorte d'espace vide et ouvert, inviter les spectateurs à l'habiter par leur regard et par leur écriture. Cet espace est créé et s'élargit par les échanges avec les spectateurs, par la multiplication des points de vue possibles et des perspectives. Grâce à cet espace il m'a été possible de porter une réflexion sur mon propre travail.

Textes écrits par les spectateurs à propos de *Figuras*

1^{ère} présentation de *Figuras*, le 2 décembre 2010 à l'Université de Nice Sophia Antipolis, à l'auditoire 75, Nice.

«Loin de là / encore plus loin / le nez suspendu / tendre les pieds / les ongles en haut / les cheveux sous terre» (Ga-Young Lee)

« -Distorsion, ciel, étirer 1^{ère} image

-Souplesse, détente, oubli 2^{me} image

- Force, hauteur, fierté, silence, solitude 3^{ème} image

-Vieillesse, souffle court, mouvement 4^{ème} image

- Cassure, 90 degrés, raideur, mal de dos 5^{ème} image »

«I Sirena

II Quello che resta di una mepopa

III Estetica dell'espressione r'uno siaso

IV Mendicante

V Prisioniera – in un sogno» (Alessandra Sini)

«1.2. Des figures qui me rappellent ta danse : *Materia Viva*

3. Quelque chose de différent

4. Un mouvement de pied à Cannes

5. *Materia Viva* aussi mais statique et plus allongée» (Clara Rico)

« Corps aspiré- regard laissé

des mains et des pieds résonnent avec le ventre cette chair pleine de possible tenue par le vêtement sombre

imposée, peu aimable, donne envie de fuir le regard, je n'attends rien

étrange et attirant / si jolis pieds, timides et disgracieux, / honteux ou timides

les mains sont si belles/ temps posé/ étrangeté de ce corps où la tête et le torse disent

autre chose que la main, l'autre main, les pieds». (Joëlle Vellet)

- «1) La grâce des mains, délicates, et la force du poids et des contrepoids
- 2) Comment se cacher tout en restant ouverte/ torsion et contre torsion
- 3) Mise en scène de la puissance et de la stabilité, un cou qui parle
- 4) Se donner et garder une épaule pour soi.
- 5) Ce qui reste du corps : les mains et les pieds, ou les pieds et les mains. Envie de voir le nombril pour trouver un centre». (Marina Nordera)

« Figures Marian

- 1) doigts fébriles qui cherchent
- 2) buste-bouquet / un pont/ drôle de sieste
- 3) pouces (orteils autoritaires) / l'homme
- 4) lâche/ handicap / t'as pas de jambes?
- 5) sirène/ ça me laisse sans voix/ mère sans visage » (Adeline García)

« Figure 1 statue vivante, ses yeux clignent-> mouvement + rouge à lèvres->couleur

Fig 2 féminin passion

Fig 3 autoritariste? /Espagnol ! (port de tête)

Fig 4 Fatigue, lâcher prise/ molle / malade de l'art brut

Fig 5 lune

Chronologie entre les 5- histoire de vie » (Karen Nioche)

« 1) Figure

Elle est toute distordue, elle semble confortable

2^{ème} une tension figée, à l'exception du ventre qui monte et descend avec la respiration.

3^{ème} un homme

4^{ème}

5^{ème} je suis fascinée la multitude de points de vue offerts par ce corps, en fait une matière presque mourante en quelque sorte, en tout cas hétérogène et multiple. »

« 1) je me penche dans la vie

2) Des courbes des femmes / éternité

3) Je veux ???

4) Supplice / Please/ Je suis perdue

5) Arc/ Je me donne/ Je suis une »

« courbe, extension, yeux, tirer, chercher, respirer, quitter, rassembler, sourire, marche, angles, pieds sur terre / nuque, passage, plier, pas des mots suffisants / temps, rester, exposer, lignes, tirer. / [des mots en grec] (Margarita Poulakou)

« corps penché, [illisible]

Un appel, corps tendu et replie vers un appel

Suffragette

Doigts de pied vers le ciel, tête vers la terre, sans dessus dessous dans la gravité

Arc de lune, arc en ciel, arc arrière » (Mahalia Lassibille)

« . plongé dans la rivière qui coule, / les jambes sur la terre

. appel au loin, je tombe, puis-je m'agripper?

. arrêté là

. vieillesse – souvenir de l'eau qui coule, maintenant figée.

. avant de mourir, en train de naître » (Pierre- Jean)

« (dans le temps)

1) Comment tu rentres dans 1997?/ il a été élevé dans l'arrière-boutique d'un boucher

3) La deuxième guerre mondiale

4) En enlevant le torse il nous reste une odeur, une essence- j'ai l'impression que tu reprends une posture pour en sortir- comme on enlève un t-shirt». (Barbara Manzetti)

« L'arche du corps. The animal bridge ou The bridge animal...deviens the warrior.

Pathos ou la présence du cou. L'arche du corps latéral.

UN CHEVAL DANS UN ETABLE

UNE MONTAGNE QUI BOUGE.

LES ARBRES SONT ETERNELS. »

(des dessins)

« Lying ½ turned on side. Hand flexed. Jerks to vertical as arm extended, body moves over till lying on other side.

Finding the connection between arm and the body rolling over : The timing, the speed. I'd forgotten that at the end the leg rises. I'd also not realizes how complete the turning over was or how relaxed the head needs to be». (des traces d'un dessin coupé)

«Un corps, une mise en corps 1, une expression 2 de l'intérieur donnant à voir un extérieur au plus juste de son intimité...ce que je vois n'est pas ce que tu sens 4, mais donne-moi à voir ce que tu sens et je le regarderai 5.

1 : mise en corps

2 : venant de l'intérieur

3: qui donne à voir- tu n'es pas mère-

4 : ce que je vois n'est pas ce que tu sens

5 : je le regarderai». (Mattéo Guillin)

« -un centre arqué qui tient pas droit

-abandon et ouverture

- tu dis rien, c'est un bloc qui ne dit rien

-c'est fragile et bancal mais ça tient

-poisson qui git»

«1) Regarde et écoute soi même

2) Elle se montre timide sur la vie, ouverte sur soi-même

3) S'impose sur les autres – insécurité- imposition

4) Demande compréhension et attention / acceptation

5) Elle se fait voir par le choc / elle se laisse et part, s'en va»

« coucher de soleil qui cherche [illisible] à genoux, buste tordu

1) Couchée sur la gauche

2) À genou, plante vers nous- tête à terre, bras dans le prolongement, étendues vers où?

3) Téméraire, autoritaire, mains sur les hanches et regard figé en l'air, pas cool».

**2^{ème} présentation de *Figuras* à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon,
dans le cadre du Festival *Auteur de Troubles*, le 7 avril 2011.**

Dans une petite cour ouverte, à 15h30 (public : plus d'une vingtaine de personnes)
journée ensoleillée, espace extérieur contenu par un sol et des murs en béton, par des
fenêtres donnant sur la grande cour et sur d'autres salles.

Aucune trace visuelle de l'événement.

Les textes ont été écrits pendant la danse et pendant la discussion qu'a suivie.

TEXTES :

« Esclave mourant/ le veilleur du sol

Le ciel s'ouvre comme une aiguille » (Paul Ruellon)

« torsion- reaching to light/ to a place out of body/ Water-face but also captured
- explanation in words difficile avec toi dans le mouvement » (anonyme)

*Traces, écritures, gestes de mains sur un papier, ces mots gribouillés à la hâte suscitent
en moi de fortes émotions, pour certaines je retrouve le visage mais d'autres restent à
jamais anonymes, sans voix ni corps. Leur générosité, leur engagement dans ma
proposition me touchent profondément. Avoir la part de l'autre. Comment pouvoir
continuer la discussion avec eux?*

« Suspendu/ Espoir/ Envol/ Déchirure » (Delphine)

« ' Mots non-contrôlés= tristement utopique-

L'originalité du langage du corps est peut-être d'aller au-delà des mots qui figent
le mouvement et le corps dans des concepts bien trop pétris de réel.

Le mot n'est pas un mouvement : il est un fil tendu entre un signifiant et un
signifié. L'enjeu du corps dansant n'est-il pas justement de rompre ce fil, et de
rester dans le signifiant?

-> Oui le problème du cliché- La dimension sociale du langage-

Si le danseur a besoin d'un contact, qu'il le cherche dans le corps de son public-
ou qu'il trouve des poètes !

Qu'il demande à son public des sons, des gestes, -> du corps, afin de ne pas renouer le fil du social.

Offrez au public de la Vie= hors du social, du langage ! Ecrire, c'est se faire violence.

Si tu veux des concepts : l'axe – la recherche d'un corps total- le départ du centre- le bancal et le sol- les méridiens....

Mais cela n'a aucun rapport avec ce qui s'imprime dans mon corps de spectateur». (Anonyme)

«S'échapper/ s'imposer

Chute / tiraillement / mort/ oiseau / arbre» (anonyme)

« Chrysalide

L'éclosion d'un papillon – fripé, il se déploie, s'ouvre au monde –

Replié sur lui-même/ sur un centre il s'appuie au fur et à mesure sur les autres et de plus en plus jusqu'à leur être lié ». (Anonyme)

Peut-être l'illusion de rencontrer ou de retenir au moins une partie de l'autre sans qui je ne pourrais pas faire communauté, l'autre qui me porte et qui donne soutien à ma danse, ces autres danses qui m'émeuvent. Traces d'une expérience.

«-prison /-tentation de libération /-contraint /- confiné /-enfermé» (anonyme)

«Chute /Abandon / Recevoir / Etirements / Courses?/ Fin-Mort-Dislocation

Beauté du corps / Qualité». (Anonyme)

«Transfiguration. Espace qui ne se retient plus, qui cherche à se dépasser, à aller au-delà de lui-même. Mélange de grâce et de silence. On dirait que vous vous arrêtez, attendant que le mouvement renaisse, mais de lui-même, spontanément, et que vous allez avec lui. Figures de la liberté (ballerines de Degas?) On dirait que votre corps suit un mouvement dont il ne sait pas tout à fait l'origine. Et il ne sait pas où il va, mais le souffle est déjà en lui, il l'emmène vers d'autres

espaces. Vous n'êtes déjà plus dans le temps. Voûtes, trajectoires, directions. Je vous remercie». (Andrei)

Si fragiles, respectueuses et riches ces mots...si intenses.

«Figuras/ -temps qui passe / -douleur / -cocon» (Anonyme)

«Oiseau / planer / prison» (Célia)

«La peur, la peine/ équilibre/ extrême/ survivre» (Anonyme)

«Il y a différents façons de ressentir l'art, ce peut être intellectuel=on peut mettre des mots sur les images ou les sons. Ce peut être aussi uniquement ou principalement sensoriel, ou sensuel, sans représentation intellectuelle. Je me situe dans le deuxième cas. C'est peut être une carence». (Anonyme)

Dans le papier il y a des dessins

«Référer les figures /figuras et ce qu'elles suscitent dans l'imaginaire du public
(*Illisible*)

Torsade au sol (belle figure)

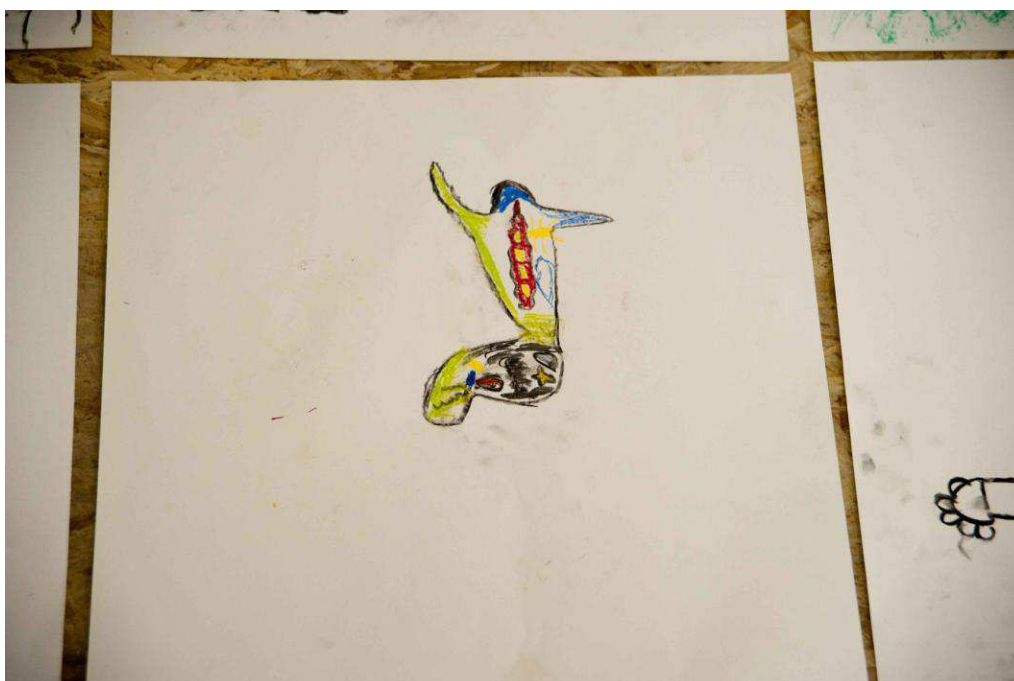
Mains le plus souvent ouvertes- offrande

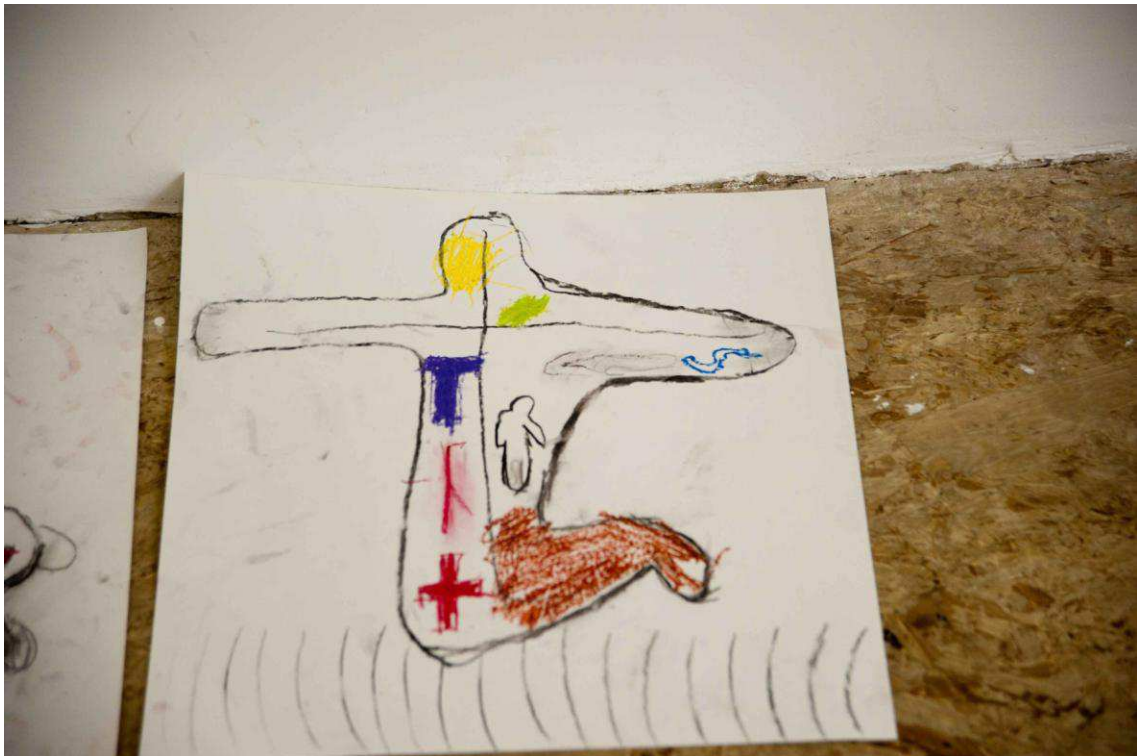
Douleur et force

Précaire comme la vie». (Signature illisible)

Présentation de Figuras pour des enfants (de 4 à 10 ans) le 9 octobre 2011 au Centre García Lorca, Bruxelles, dans le cadre du festival *Danse avec les foules*.

Les enfants participaient, après la présentation de *Figuras*, à un atelier animé par Céline Curvers (mouvement) et Géraldine Harckman (dessin), c'est en suivant les indications de Géraldine que les enfants ont réalisé les dessins «sur» et «avec» *Figuras*. Les photos des dessins des enfants ont été réalisées par Eva Soriano Pastor.







**Présentation de *Figuras* le vendredi 14 octobre 2011 à l'Université
Saint Louis, Bruxelles.**

«Bras qui frottent le sol
Cheveux endormis sur le plancher
Pourquoi ma tête se penche?
Tendue-Tordue
Toujours le sol... et ma tête, penchée...
Epilepsie silencieuse
La nuit.
Froid.
Tombeau.» (Dorothy Smith)

«Voici mes 'mots' sur ta danse :

1ère fois :
Petite sirène : rivage / attente / abandon / glisse / Ensommeillée de cheveux
Fétu de paille, une feuille d'érable qui tourbillonne dans le vent
Blanche-Neige : l'appel qui tremble
Ophélie en courbes d'eau
Antigone, étreinte de terre

2ème fois :
Présence très forte des orteils, comme des crampons, qui arriment à la terre.
Laver en prière
Essorer l'extrême
De quoi se soutient-on?
Visser la terre
Icare, dé-visagée
Je plane, je tombe
Tremblement de la force
Le faune en folie
Marie-Madeleine
J'écarte le rideau de cheveux et reviens au jour». (Sophie Klimis)

« Dispositif

Postures qui cherchent à toucher les extrêmes, je me tends au maximum, pourquoi y a-t-il des limites à mon corps? L'espace qui m'entoure m'impose-t-il sa norme ou est-ce moi qui défigure l'espace?

Naissance ou réveil, douleur ou douceur.

Le corps dans la torture ressemble au corps dans l'amour.

Et si Figuras me donnait un visage?» (Isabelle Ost)

«Merci pour ta conférence. Voici mes notes :

corps plein - déconstruction- abstraction- cubisme (picasso)- courbe- fétiche- totem
déformation-fixation

Sacrifice- christique- oiseau-abandon-mort

Contrainte- reproduction- reproduction -contrainte

De ce dont les autres ont parlé, j'ai retenu essentiellement l'idée de la métamorphose, du martyr, du corps désarticulé, du détournement des actions quotidiennes, des forces contraires, antagonistes, de la noyade et de l'enracinement. Et enfin, d'un alphabet, d'une syntaxe originale... » (Barbara Roland)

« Je ne suis pas sûre que nous pouvons / devons écrire, le signe indiquant que Marian entame sa séquence nommée Figuras ne me parvient pas clairement. Autour de moi je ne vois pas non plus beaucoup de réactions. Je décide d'assumer que je n'écirai pas. Marian emprunte des chemins moteurs très singuliers, je suis fascinée par sa capacité à mobiliser certains segments et à isoler plusieurs de ses chaînes musculaires.

Marian me donne aussi l'impression/ l'illusion que la circulation entre les différentes postures est très organique, pourtant, je ressens très fortement l'implication de ses muscles. Dans sa séquence, les arrêts sont fréquents, un travail organique nécessiterait un flux de mouvements constant. Je perçois donc une douce résistance physique dans son mouvement, le passage d'une posture à une autre est fluide alors qu'il est même risqué. Le contrôle que Marian a sur son corps est étonnant. Je ne regrette pas de ne pas écrire, c'est fascinant.

Au-delà du phénomène physique et de la lecture de son geste, je ressens un grand vide.

Ce vide a finalement un impact décisif puisqu'il m'éloigne de l'analyse fonctionnelle que j'avais entamée, de la technicité de sa séquence.

Le vide m'aspire, je suis déstabilisée. L'analyse de son mouvement s'est interrompue. La concentration que je portais à Marian m'échappe et se retourne vers moi, je suis dérangée. J'ai l'impression que quelque chose du dedans m'aspire. Je voudrais que ça s'arrête. C'est terminé, je suis soulagée, le vide m'oppressait.

Pour symboliser cette situation, je parlerai au moment du partage des expériences avec les autres spectateurs participants de technique somatique.

Pour le second passage, Marian nous propose de changer de place. Je décide de me mettre à l'arrière afin d'éviter son regard et d'être à nouveau le témoin de sa concentration qui je le crois a invité la notion de vide dans mon esprit.

Mon intention est alors d'éviter le phénomène précédent. Soulagement, l'arrière de son corps me donne un tout autre spectacle. J'imagine presque immédiatement une série de Katas d'arts martiaux. Son corps ressemble à un corps préparé au combat et sa séquence de mouvements à une démonstration de puissance destinée à impressionner un adversaire imaginaire. La force qui se dégage de l'arrière de son corps est rassurante. Je me sens bien, elle me donne envie de bouger.

TAK! » (Amélie Marneffe)

«Figuras» Pathosformel de Warburg

Sainte Cécile à Rome

Naufragée

Corps écartelé

Boîte à musique cassée

Corps décapité

Soubresauts d'un corps mort

Éveil

Corps pantin

Corps tiré par un fil» (Natacha Pfeiffer)

«Voici comme promis quelques impressions ressenties en te regardant.

- en rapport à la terre : poids et apesanteur, point d'appui et levier, pierre d'achoppement, étreinte, caresse
- en rapport à l'eau : une algue enracinée dans le sol et balayée par la marée, une noyade, un appel à l'aide, une tension fluide
- le combat de Jacob avec l'ange, la blessure, le face à face (cf. Les Elégies de Rilke et le tableau de Delacroix)
- l'annonciation : les bras de la Vierge ouverts à ce qui vient
- une sortie du sommeil (ou du rêve), quelque chose comme une difficulté à se plier à une réalité trop étroite, étriquée
- une peau, une enveloppe, une matrice qui a du mal à contenir, dans laquelle on se débat, qu'on a envie de percer, de laquelle on s'arrache pour se déployer

Merci pour tout ça, bon travail et à bientôt !» (Bernadette Dubois)

Captation atelier Marian. Le 14 octobre 2011 à 13h à l'Université Saint Louis

Texte écrit par Philippe Guisgand

A l'issue de sa prestation, Marian nous invite à écrire puis à lire nos impressions. Chacun prend alors la parole.

Sophie Klimis, les figures des contes et légendes, à travers des mots plutôt que des phrases, étaient convoquées : «petite Sirène, rivage, attente, abandon, ensommeillée de cheveux, Blanche-Neige, l'appel qui tremble, Ophélie, Antigone».

Isabelle Ost se situe entre description et répercussion des émotions : «une posture qui cherche à toucher les extrêmes. Je me tends au maximum. Pourquoi y a-t-il des limites à mon corps? L'espace qui m'entoure impose sa norme ou est-ce moi qui défigure l'espace? Les sens au réveil, douleur, douceur. Les corps dans la torture ressemblent au corps dans la rue. Figuras me donne-t-il un visage?»

Pour une autre spectatrice, la présentation était déjà une parole qui danse et qui s'est ensuite poursuivie dans le geste silencieux : «comme l'exploration d'une coquille vide et silencieuse ; un anneau de Moebius ; envers, endroit, en boucle. Le corps se fait et se défait, dialogue avec lui-même. Ce corps vide est continuellement rempli de ton silence en même temps que ton corps est parlant».

Claire Buisson a plutôt saisi des mots qui résonnent chez elle plus qu'ils ne décrivent ce qu'elle a vu : «matière de transformation, en transformation, sans un ordre fixe mais instable ; instabilité».

Le spectateur suivant s'est demandé où était le vide dont Marian venait de parler. Il l'a trouvé dans «la torsion, au centre de l'enroulement, dans le basculement arrière, le repli couché et dans la tête, courbée vers le sol».

Mathilde Ballereau explique, sans lire, que pour elle «les extensions extrêmes réclament une sortie hors du corps que l'enveloppe de ce corps empêche».

Sophie Heux a assisté à l'exploration du potentiel d'un corps inconnu, à travers les torsions et les formes notamment.

Mélanie Favre a vu «une nymphe ou une statue égyptienne où douceur et force cohabitent ». Une autre spectatrice a vu un espace vide, «une peau à explorer librement par toutes les formes possibles, sans envers ni endroit, mêlant poids et légèreté, plis et replis».

La suivante s'excuse de n'avoir pas su mettre des mots sur la danse. Elle exprime son sentiment d'oppression devant un corps terrassé par la pesanteur. Elle aurait voulu voir une échappée verticale compensatrice.

Une autre (Laurence Chevalier) a vu Marian «dessiner un alphabet à travers les arabesques et les torsions» mais peut-être est-ce dû, précise-t-elle, à un imaginaire induit par les feuilles d'automne et les bruits d'enfants d'une école voisine qui lui évoque l'Ecole.

Philippe : Je me suis senti aspiré plutôt que touché par un corps venant à ma rencontre, une sorte d'empathie inversée qui m'a fait écrire en terme d'intention de mouvement : «faire naître des lignes entre les mains, spiraler des postures que les cheveux lâchés annonçaient, vivre la gravité comme un socle ; 'empreinter' (et non emprunter) l'espace, au sens d'y déposer des traces et d'y marquer sa présence ».

Amélie Marneffe (danseuse et chorégraphe) n'a pas écrit car elle était fascinée par les chemins empruntés sans avoir envie de les perdre par l'écriture. Elle se dit aspirée par le corps de Marian.

A cause de la lenteur ressentie dans la performance, la spectatrice suivante (Christine) lit très lentement, presque en déchiffrant, ces lignes : «l'origine du tout, l'origine du rien. Tension, torsion, contorsion extrême aux confins, si singulière. Solitude du corps et ses épousailles avec le sol, abandon soudain».

Marion Sage explique ensuite, sans lire, qu'elle a perçu une cire fondante, créant une icône détaillée (les pieds, les mains) qui disparaît pour créer une référence (j'ai pensé au cygne de Pavlova). Puis cette référence imagée disparaît ou plutôt se métamorphose en une autre figuras.

Sa voisine (Barbara Roland) évoque des figures abstraites, pense à Picasso, à des totems et des figures primitives.

La suivante n'a pas eu de références précises mais elle s'est sentie partir dans le *tokonoma*, s'embarquant elle-même avec la danseuse dans les innombrables spirales, voyageant aussi dans le cercle étroit auquel Marian s'est cantonné, voyageant beaucoup dans un espace pourtant restreint.

Isabelle Meurrens a pensé à l'olivier : le pull vert, l'impression de solidité, de torsion et d'immortalité, l'âge, le sud. La spectatrice suivante (étudiante en philosophie) n'a pas eu d'image précise à l'esprit mais une part d'elle s'est approprié ce corps dansant : «Cheveux endormis sur tête penchée ; pourquoi ma tête se penche? Tendue, tordue ; toujours le sol et ma tête penchée ; épilepsie silencieuse, la nuit, froid, tendu».

A la suite de ce «tour de table», Marian souhaite redanser en demandant que chaque spectateur change de place et adopte un autre point de vue, en reprenant son texte ou en le complétant. La prise de parole s'organise plus librement sans passer par le balayage systématique de droite à gauche, chacun écoutant et rebondissant sur le propos précédent.

Une spectatrice prend spontanément la parole juste après la seconde performance : «j'ai changé d'axe et j'ai découvert un corps sans visage ou plutôt un visage caché par un écoulement de cheveux. Du coup, il n'y a plus de regard, au profit de cheveux expressifs qui donne de la force au corps».

- Les cheveux sont comme un rideau de spectacle (Isabelle Ost)

- Oui la dernière phrase que j'ai écrite est : «j'écarte le rideau de cheveux et reviens au jour» (Sophie Klimis). Changer de point de vue change complètement l'imaginaire. J'ai encore noté «laver en prière, essorer l'extrême, visser la terre» ; cet imaginaire du quotidien n'était pas là auparavant. Puis les figures sont arrivées : «Icare dévisagé mais sans visage, je plane, je tombe». Puis le Faune de Nijinsky est apparu, puis Marie-Madeleine qui essuie les pieds du Christ avec ses cheveux. Il y avait aussi la dynamique de tes pieds, qui travaille, non par la plante mais par des «extrémités soutenantes».

- Oui (Isabelle Ost), changer de point de vue a changé ma perception de certains mouvements que je trouvais douloureux la première fois. D'autres douleurs sont apparues ailleurs. Comment fais-tu pour relâcher certaines parties du corps alors que d'autres sont maintenues en extrême tension?

- c'est un travail de maîtrise du corps. C'est une construction modelée depuis des années. Il y a un travail à partir des images mais aussi une forme d'entraînement inhérente au travail du danseur (Marian).

(Bruno Marin) changement du rythme de ma respiration, dû à un changement de modalité de ta présence ; ouverture ici (il montre son plexus) ; Matisse ; sensation de petitesse, une petite femme ; extension, chute horizontale ; j'aime les femmes.

- j'ai envie de rebondir sur cette dernière phrase : les deux fois, j'ai vécu une sorte de bien-être profond, de repos, comme à la maison. J'ai vraiment aimé cela. Je pense que c'est relié, en te regardant, à une reconnaissance de ma propre féminité (Sandra Vincent).

- ce qui est perturbant, dérangent, c'est une sensation ambivalente de douceur mêlée à ces convulsions épileptiques que je voyais mieux d'ici et qui sont portées par cette hypertension des orteils.

- Marian décrit la tentative de construction d'une polyphonie à l'intérieur de son propre corps, de faire apparaître des oxymores, du flottant, des oppositions, telles qu'elles existent, par exemple dans le flamenco.

- D'ici, c'est la figure grotesque qui m'est apparue (Marion Sage). Je voyais des parcelles de corps, détachées les unes des autres.

- Ces étirements m'ont fait penser à un corps offert et abandonné.

- Cet abandon est construit sur une dualité, cette différence entre Nord et Sud, haut et bas de ton corps. Ces forces sont très présentes mais quelque chose traverse ces deux corps pour n'en faire qu'un.

- j'ai eu aussi cette impression, comme une algue balancée au gré des flux et des reflux du milieu marin, une noyade et un appel au secours, avec un espoir de sauvetage, et en même temps, très enracinée et très embrasé. Je suis passé de la terre à l'eau.

- Sophie Klimis remarque alors la qualité fluide de la prise de parole, très différente de la séquence précédente. Mais elle pointe aussi le fait que personne n'est venu au centre du cercle s'emparer de la figure corporellement. «C'est finalement la parole qui bouge».

**Présentation de Figuras le 4 juin 2011 dans le cadre de Kasko
(Kaskadenkondensator, Raum für aktuelle kunst und Performance),
dans le cadre de Präsente, Bâle.**

« Statue auf Brunnen

Vogel

Hysterie –Bilden von Freud »

« 1) Pieta enorme

Être battu

2) Au secours

3) Souffrance tendue

4) Open balance

5) Dying fish

6) Flying albatros

7) Tensión

8) Flexibilité »

« Ca me fait penser beaucoup, merci »

« penché, tour, angle, sommet, accroche, porter, lié, circonstance, poids »

«what about gravity

Up side down

opening to the unknown

doing the impossible

// précaire

I am not there

I don't want to know

Torn apart

// repetition”

“twist, fingers feathers on ending.

Openings, offerings

Shades of being”

“torsion

statue

tension”

“PONT

OISEAU

SERPENT”

“Bitten

Schamen/ öffnen

Je veux/ je ne veux pas

Irreversible

Ge venzigt/ schief

Torsione aperta”

Table des matières

Table des matières

Barbara Manzetti 7

Textes écrits par Barbara 8

Un Lieu comme une personne (dossier) 8

Sur *Une forme amie*, par Barbara Manzetti (courriel) 13

ENFANT GUITARE ROUGE, une proposition pour une résidence
de recherche et de création au CCN d'Angers (dossier) 22

ÉPOUSER STEPHEN KING une résidence d'écriture
à Khiasma (dossier) 29

Teaching The Teachers, juillet 2011 (note d'intention) 38

Proposition-invitation envoyée à Denis Mariotte le 26 janvier 2012 39

Partir (dossier) 40

Qui se nourrit de fleurs (dossier) 45

Textes écrits sur le travail de Barbara : par Marian del Valle, Camille Paillet 53

Le 22 septembre 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers (notes de Marian) 53

Le 9 et 10 décembre 2011 à Khiasma (notes de Marian) 59

Le 10 décembre 2011 (courriel de Camille) 73

Le 3 octobre 2012 aux Laboratoires d'Aubervilliers (notes de Marian) 74

Conversation téléphonique le 28 juin 2011 (notes de Marian) 78

Monica Klingler 81

Textes écrits par Monica 82

Mes lieux (projet 2013) 82

Wildwechsel (dossier) 83

Silent City Song (dossier)	87
Silent Songs - Belfort (dossier)	88
Sechs Ohne Material (dossier)	92
Résonances , par Monica Klingler	102
Just the fact of being , par Monica Klingler	104

Textes écrits sur Monica 105

About the studies of Monika Klingler , par Boris Nieslony	105
Performance Tel Aviv New Central Bus Station Israel, Décembre 2012 , par Dorothea Rust	107
Performance von Monica Klingler, November 2011 Bangalore , par Dorothea Rust	109

Marian del Valle 111

Textes écrits par Marian à propos de *Figuras* 112

<i>Figuras</i> (dossier)	112
Courriel envoyé le 14 janvier 2011 à Dominique Domaudin	115
Extrait d'un courriel écrit à Luis Bermejo le 12 mars 2011	116
Courriel envoyé à Gregory Jegado le 9 avril 2011	118
Notes prises sur <i>Figuras</i> le 3 octobre 2011	119
Pour préparer la présentation de <i>Figuras</i> le 14 octobre 2011	120
Présentation du séminaire du 14 octobre 2011	122

Textes écrits par les spectateurs à propos de *Figuras* 125

Présentation le 2 décembre 2010 à Nice	125
Présentation le 7 avril 2011 à l'ENS de Lyon	129
Présentation le 9 octobre 2011 pour des enfants au Centre García Lorca	132
Présentation le 14 octobre à l'Université Saint Louis, Bruxelles	135
Captation atelier Marian le 14 octobre 2011 par Ph. Guisgand	139
Présentation le 4 juin 2011 à Kasko, Bâle	143